

**MONATSHEFTE**  
FÜR  
**MUSIK-GESCHICHTE**

HERAUSGEGEBEN  
VON DER  
**GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.**

**ZWÖLFTER JAHRGANG**

**1880.**

REDIGIRT  
VON  
**ROBERT EITNER.**

---

**BERLIN.**

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,  
Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung,  
W. Leipzigerstraße 107.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.



## Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Ein Vergleich zwischen Italienern und Deutschen im 17. Jahrh. . . . .	1
Unbekannte Sammlungen deutscher Lieder des 16. Jahrh., von J. J. Maier, mit thematischem Verzeichnis . . . . .	6. 17
Aus meiner Bibliothek, von G. Becker . . . . .	13
Das deutsche Sanctus von Luther mit Musikbeilage, von W. Bäumker . . . . .	14. 20
Oddo's von Clugny Dialog, deutsch von P. Bohn . . . . .	23
Théodore de Lajarte's Bibl. musicale du théâtre de l'opéra. Paris 1878 . . . . .	35
Die alten Tonarten und die moderne Musik, von Raym. Schlecht . . . . .	48
Die geistlichen Dialoge von Rud. Ahle, von Jul. Richter . . . . .	63
Die Toten des Jahres 1878, Nachtrag . . . . .	69
Die Toten des Jahres 1879, von Rob. Eitner . . . . .	73
La Martoretta aus Calabrien, v. Eitner . . . . .	84
Jakob Regnart, von Rob. Eitner . . . . .	88 ff.
Waren die „Spielleute“ des Mittelalters von der Kirche exkommuniziert? von Bäumker . . . . .	109
Edm. vander Straeten's 5. Bd. La Musique aux Pays-Bas . . . . .	112
Francesco Florimo's Cenno storico sulla Scuola musicale di Napoli . . . . .	131 ff.
Teodoro Riccio, von Rob. Eitner . . . . .	135 ff.
Allerlei alte Neuigkeiten . . . . .	144
Der Generalbass des 18. Jahrh. mit Musikbeilage . . . . .	151
Ein feste Burg, mit Musikbeilage, von W. Bäumker . . . . .	155
Zarlino als harmonischer Dualist, von Dr. H. Riemann . . . . .	155
Hommel's Psalter, von J. Richter . . . . .	180
Alte Recensionen . . . . .	198
Biographische Raritäten, von Eitner . . . . .	200
Die Kirchenmelodien Joh. Crügers, von Zahn . . . . .	202
Rechnungslegung für das Jahr 1879 . . . . .	205
Sach- und Namenregister . . . . .	207
Kleinere historische Mitteilungen 15, 37, 52, 69, 85, 101, 115, 132, 149, 157, 187, 205	
Beilage zu den Monatsheften: Das deutsche Lied, 2. Baud. Hds. des 15. Jahrhunderts. Seite 1— <del>32</del> Fortsetzung im folgenden Jahrgange.	

## **Ehren- und korrespondierende Mitglieder.**

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen

P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)

Raymund Schlecht, geistlicher Rat in Eichstaett.

Julius Josef Maier, Custos der musik. Abteilung der Kgl. Bibliothek in München.

---

## **Vorstands-Mitglieder.**

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender

Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender.

Rob. Eitner, Berlin, Sekretär, S. W. Bernburgerstr. 9.

---

## **Ordentliche Mitglieder.**

J. Angerstein, Rostock

Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden  
(Württemberg)

Ev. J. Battlogg, Frühlmesser u. Chorreg.  
in Gaschurn

Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten

Georg Becker, Lancy bei Genf

W. Bethge, Organist in Halberstadt †

H. Böckeler, Domchordir., Aachen

P. Bohn, Trier

Dr. W. Braune, Prof., Gießen

Prof. Dr. Creelius, Elberfeld

Alfr. Dörffel, Leipzig

O. Dressler, Chordirektor, Weingarten

Prof. Ludwig Erk, Musikdir., Berlin

Dr. Faifst, Prof., Stuttgart

Dr. F. Fraidl, Graz

Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.

Dr. Theodor Frimmel, Wien

Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Dietsenhofen

(Schweiz)

Moritz Fürstenau, Dresden

Dr. F. Gehring, Wien

Franz Xav. Habel, Kapellmeister, Re-

geusburg

J. Ev. Habert, Organist und Redacteur,

Gmunden

S. A. E. Hagen, Kopenhagen

Mich. Haller, Chorreg., Regensburg

Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier

August Hettler, Minden

Dr. Hoppe, Capitular, Frauenburg

Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i. M.

Utto Kornmüller, Kloster Metten in

Niederbayern

Alex. Kraus Sohn, Florenz

Emil Krause, Hamburg

Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch

Sohn, Augsburg

Leo Liepmannsohn, Berlin

Freiherr von Liliencron, Klosterpropst,  
Schleswig

Bernh. Loos, Lehrer, Hofwyl bei Bern

Karl Lüstner, Wiesbaden

J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.

Dr. Melde, Prof., Marburg

Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b.  
Nürnberg

Therese von Miltitz, Dresden

Wigand Oppel, Frankfurt a/M.

Postler, Pastor in Melkhof

Albert Quantz, Göttingen

Julius Richter, Pastor in Tempel

Carl Riedel, Professor, Leipzig

Dr. Hugo Riemann, Bromberg

A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg

Prof. Dr. Jul. Schäffer, Musikd., Breslau

Dr. Wilh. Schell, Prof., Carlsruhe

H. M. Schletterer, Kapellm., Augsburg

L. Schlottmann, Berlin

F. Z. Zkuhursky, Direktor, Prag

F. Simrock, Berlin

J. A. Stargardt, Berlin

Prof. G. W. Teschner, Dresden

Prof. J. Tresch, Kapellm., Eichstaett

Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Ober-

drauburg i. Kärnten

Joaquim de Vasconcellos, Porto (Por-  
tugal)

Jos. Wilh. von Wasielewski, Bonn

C. F. Weitzmann, Berlin †

Dr. Franz Witt, Landsberg (Bayern)

Dr. F. Zelle, Berlin.



MAR 1 1880

# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

**XII. Jahrgang.**  
**1880.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

**No. 1.**

## Ein Vergleich zwischen Italienern und Deutschen im 17. Jahrhundert.

Die Künste haben von jeher einen internationalen Charakter gehabt, besonders aber die Musik, diese gemeinsame Muttersprache aller Völker, die Offenbarerin der menschlichen Gefühle und Empfindungen. Hier bedarf es keiner Uebersetzungen und keiner Commentare; hier findet sogar der Nationalhass seine Grenze.

Das sechzehnte Jahrhundert erscheint uns in seiner musikalischen Ausübung und musikalischen Leistung wie ein einheitliches Ganze. Von Spanien bis nach Ungarn, von England bis nach Italien erklingt dieselbe musikalische Sprache. Gleiche Gesetze und Regeln, derselbe Cantus firmus bindet Nord mit Süd, sogar die gleiche Ausdrucks- und Empfindungsweise trifft uns hier wie dort, und die gemeinsame lateinische Sprache giebt uns das treffendste Bild des idealen Weltbürgertums.

Anders erscheint uns aber die Kunst, wenn sie die Trägerin der Nationalsprache wird. Hier scheidet sich ganz vernemlich das Germanische vom Romanischen. Der Deutsche behandelt sein Lied mit derselben Sorgfalt wie den geistlichen Gesang und mischt ihm noch einen Tropfen seines Herzblutes zu, der Franzose und Italiener dagegen behandelt sein Chanson, seine Canzone, sein Madrigal mit einer gewissen künstlerischen Nachlässigkeit; auch ihm geht das Herz manchmal dabei über, doch kommt das selten vor: Uebermuth, joviale Laune, Lüsternheit sind vorwiegend, und so ist auch sein

Tonsatz. Er lässt sich meist auch ohne Text vom geistlichen Satze deutlich erkennen.

Der Deutsche hat stets eine Ader des Kosmopolit in sich gehabt: er nimmt das Gute wo er es findet — leider auch oft genug das Alberne und Dumme, doch das gehört jetzt nicht hierher — und so hat er es nie verschmäht, was bei anderen Nationalitäten gar nicht vorkommen kann, in seine deutschen Liederbücher auch Chansons, Canzonen und andere außerdeutsche weltliche Lieder aufzunehmen. Eine solche Sammlung ist z. B. die von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen 115 Lieder, edirt 1544 von Johann Ott in Nürnberg, oder die Bicinia von Rhau 1545, oder die *Cantiones centum trium vocum* von Petrejus 1541 u. a. Sie gewähren uns heute noch den Vortheil, in unmittelbarer Nähe den Vergleich zwischen den verschiedenen Nationalitäten ziehen zu können.

Diese oben geschilderte und in der Kunst und Weltgeschichte vielleicht einzig dastehende Gemeinsamkeit der europäischen Nationalitäten sollte jedoch nicht lange währen, denn sobald das sechzehnte Jahrhundert seine Mission erfüllt und die alte Kunst die höchste Stufe erreicht hatte, der Spalt in der christlichen Gemeinde zu einem unheilbaren Risse sich immer mehr gestaltete, wurde auch die Musik vom Geist der Neuerung erfasst. Italien, das Land, welches soeben einen Palestrina erzeugt hatte, den edelsten der Polyphoniker, griff mit kühner Hand zur Monodie und schuf im Verlaufe des siebzehnten Jahrhunderts eine Form, welche der ganzen Ausübung der Musik einen anderen Weg anweisen sollte. Diese neue Form, die sich sehr bald als Oper entpuppte, sagte dem Naturell des Italieners so zu und war seinem Temperament so zu sagen auf den Leib geschnitten, dass der Komponisten Legionen erstanden und Italien mit einem Male das Land des Gesanges wurde. Die anderen Nationen, welche Lust verspürten dem Italiener das Feld streitig zu machen, fielen kläglich ab oder erzeugten schliesslich etwas ganz anderes als sie eigentlich beabsichtigten. Der Franzose war zu stolz eine Form nachzuahmen, die ihm fremd war; er verschmähte sie solange bis der rechte Mann erstand, der sie französisirte, und er kam am Ende des 17. Jahrhunderts in Lully, dem geborenen Italiener und naturalisirten Franzosen. Der Deutsche dagegen kennt diesen Stolz nicht. Als Idealist und Schwärmer ist er ein geborener Musiker. Ihm ist Komponiren keine Arbeit, vielweniger ein Geschäft, er kann sich daher auch den Luxus gestatten manchmal gegen sein Naturell zu komponiren. Und das hat er in Betreff

des dramatischen Gesanges reichlich gethan. Da es mit der Oper selbst durchaus nicht gehen wollte, so dramatisirte er seine Choräle, seine Kirchenmusik.

Die Verbindung zwischen Deutschland und Italien war stets sehr rege, dafür sorgte schon die unglückselige Idee der deutschen Kaiser sich in Rom krönen zu lassen, und der Wandertrieb des Deutschen, besonders nach dem gelobten Lande Italien, ist ja heute noch so stark, dass er alle Hindernisse, selbst das grösste, das Geld, besiegt\*). Die damaligen Deutschen wussten daher sehr genau was in Italien vorging und brachten es sich wohl selbst schwarz auf weiss mit. Es ist uns zwar keine einzige deutsche Oper dieser Zeit aufbewahrt worden, sogar die Kunde hat sich nur von einer erhalten — Heinrich Schütz's Daphne — doch man kann sicher annehmen, dass reichlich so viel geschrieben wurden wie in Italien, nur waren die Zeiten zu schlecht, das Geld zu knapp und die Fürstenhöfe verliedert oder verwelscht. War doch selbst die deutsche Sprache verpönt. Was blieb daher dem armen Deutschen übrig, wenn ihm von den Schweden oder Kaiserlichen noch das Leben gelassen war? er hielt sich an den einzigen Trost der ihm geblieben war, an seine Kirchenmusik. Was er hier in der alten Form noch geschaffen hat, mit einem Anfluge von modernen Ideen, das ist groß und erhaben, was er aber anlehnend an die italienische Oper komponirt hat, ist schwach, ist so elend wie seine Zeit, und nur selten, sehr selten bricht ein genialer Funke hervor.

Um das Folgende einigermaßen mit Beispielen zu belegen, nehme man v. Winterfeld's evangelischen Kirchengesang, 2. Theil, Musikbeilagen Nr. 109 u. f. zur Hand. Besonders charakteristisch sind die von Hammerschmid (Nr. 111—120); sie können zugleich als Muster für die ganze Zeit dienen. v. Winterfeld giebt zwar nie ein Ganzes, er schneidet hier ein Stück heraus und dort, wie es die Dilettanten ja noch heute machen, doch gereicht es der Art Musik eher zum Vortheil als zum Nachtheil, wenn man recht wenig davon kennt. Interessant ist sie aber als Mittelglied von Palestrina bis Bach. Zu den altitalienischen Opern fehlt uns noch das Muster in modernen Ausgaben, das soll erst im Jahre 1881 durch die

---

\*) Eichendorff's Taugenichts ist keine erdichtete Figur, sondern der „lange Organist“ in Breslau, der aber Frau und Kind zu Hause hatte. Selbst unsere heutige materielle Zeit kann den Trieb nicht unterdrücken und letzthin wanderte ein Gymnasiast mit dem vom Vater erhaltenen Gelde zu einer Thüringer Ferien-Reise heimlich nach Italien.

Publikation der Gesellschaft für Musikforschung geschaffen werden. G. G. Guidi in Florenz hat zwar die *Euridice* von Jacopo Peri neu veröffentlicht und Kiesewetter in den „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges“ Bruchstücke aus den ältesten Opern mitgetheilt, doch beide geben kein richtiges Bild wie die Oper um 1640 bis etwa 1680 aussah. Der allgemeine Umriss einer italienischen Oper aus dieser Zeit ist etwa folgender: Eine Einleitung von wenigen Takten, gespielt von 4–6 meist ungenannten Instrumenten beginnt. Winterfeld bringt ein getreues Abbild einer solchen „Sinfonia“ unter Nr. 116 Seite 110. In späterer Zeit wurden noch einige kurze Theilchen angehängt, doch viel Sorge hat sich der Italiener nie um seine „Sinfonia“ gemacht, das blieb erst einer zukünftigen Zeit den Deutschen überlassen, als sie wieder zu sich selbst kamen. Daran schlossen sich anfänglich recht lange Recitative an, hie und da durch eine melodische Formel unterbrochen, die nach dem langen eintönigen Gesange eine himmlische Wirkung machen. Später, d. h. gegen 1660 oder 70, werden die Recitative kürzer und öfter unterbrochen. Dem Recitativ folgt dann eine Arie, mit oder auch ohne Instrumentenbegleitung; selbstverständlich geht stets ein bezifferter Bass, sowohl hier als bei den Recitativen mit. Oft, besonders in späterer Zeit, wird die Arie von einem „Ritornello“ — Vor- und Nachspiel von Instrumenten — eingeschlossen. Darauf folgen wieder Recitative, Arien, Duette, Chöre, größere Ensemble-Sätze bis zu 6 Stimmen mit 2 Violinen und Bass, Ritornelli von 2–6 Stimmen u. s. f.

Dies war der musikalische Apparat womit der Italiener arbeitete. Sehen wir uns nun eine deutsche Cantate oder Concert, wie sie es auch nannten, an, so erhielt dies auf dem langen Wege von Italien über die Alpen bis in den Kopf eines deutschen Cantors oder Kapellmeister allerdings eine etwas veränderte Gestalt. Der deutsche Cantor hatte seine christliche Gemeinde und den Bibel- oder Gesangbuchvers vor sich. Das Recitativ, das echte Kind des Südens, welches dem Italiener von der Zunge läuft wie der Lerche ihr Geträller, war dem Deutschen vorläufig eine Unmöglichkeit; und die Arie? dieser Ausfluss der unmittelbar musikalischen Natur war ihm zu kunstlos; der Deutsche musste seinen Cantus firmus oder wenigstens sein Motiv haben, womit er arbeiten konnte, denn Arbeit, eine tüchtige Arbeit musste es sein, sonst hatte es in seinen Augen keinen Werth. Er adoptirte also die Instrumental-Einleitung, die Sinfonia, nahm eine oder verschiedene Solostimmen und schuf ein

Gemisch zwischen Recitativ und Arie, welches in kurzen Absätzen durch zwei oder mehr Chorstimmen, oder auch abwechselnd durch einige Instrumentalstimmen unterbrochen wurde. Merkwürdig wird uns in der Zusammenstellung der Instrumente stets die Verbrüderung von Posaunen und Violinen bleiben, die wir so oft in den deutschen Cantaten dieser Zeit finden. — Die Grundidee der Cantate bildete meist eine Choralmelodie, an der sich die Cantate wie an einem Spalier emporrangte, ja, wie z. B. Winterfeld Seite 94 Nr. 112 mittheilt, fügten sie sogar kanonisch eine Choralmelodie zur andern, wie es auch später Bach in so meisterhafter Weise ausgeführt hat. In dieser Art spinnt sich eine Cantate seitenweis fort, bis dann am Schluss das Amen oder Halleluja alle Stimmen vereinigt. Ein kurzes Beispiel findet man im Winterfeld Seite 98 und kann man dort auf der 3. Zeile zugleich eins der winzigen Motive kennen lernen mit denen sie damals arbeiteten. Der beste Satz, vielleicht der beste Hammerschmid's überhaupt — ich kenne eine hübsche Anzahl — ist der auf Seite 107 mitgetheilte. Er ist vortrefflich gearbeitet und in der Erfindung nicht unbedeutend, erhebt sich auch in der Stimmung ein wenig über das damalig übliche Lamentum. Wer sich einen Begriff von dem damaligen elenden bürgerlichen Leben machen will, der sehe sich die Cantaten dieser Zeit an: sie sind der getreue Abdruck der kläglichen Zeit nach dem 30jährigen Kriege. Hammerschmid war dabei keinesfalls ein kläglicher Geselle, sondern ein wohlhabender Zittauer Bürger, von dem noch heute manche Anekdote bekannt ist, die von seiner Derbheit Kunde giebt (siehe die Biographie von Dr. Tobias, M. f. M. III, 178).

Ziehen wir nun einen Vergleich zwischen den Leistungen der Deutschen in der Cantate und denen der Italiener in der Oper, so fällt das Urtheil ohne Besinnen zu Gunsten des Italieners aus. Beim Deutschen finden wir, wenn er sich auch das Dramatische auf seine Weise zurecht gemacht hat und ihm daher nicht geradezu ein unselbstständiges Nachahmen zum Vorwurfe gemacht werden kann: eine geringe musikalische Erfindung, eine Misshandlung des Textes durch unzählige Wiederholungen derselben Worte, Armseligkeit in der Darstellung, in der Form und Monotonie in der musikalischen Stimmung. Der Italiener, ganz abgesehen von der geistigen Frische und Belebtheit die alle seine Werke dieser Zeit durchströmt, ist der Bildner in der Form, er weiß den Text musikalisch zu beleben, und wenn er auch manchmal Worte wiederholt, so geschieht dies in der Steigerung oder beim Schlusse der Arie,

wo die Worte wie im Echo sich wiederholen. Was ihn aber weit über Alle stellt, ist seine musikalische Erfindung, die er in dieser Periode entwickelt. Das bleibt doch stets der Kardinalpunkt um die sich alle musikalische Kunst dreht. Was nützt Kontrapunktik und Formenvollendung, wenn der musikalische Gedanke schwach und erbärmlich ist. Der Italiener ist im 17. Jahrhundert bewundernswerth.

A.

## Unbekannte Sammlungen deutscher Lieder des XVI. Jahrhunderts. von Jul. Jos. Maier.

I. Peter Schöffers des Jüngeren II. Liederbuch.  
(Mit einer Musikbeilage Ia, thematisches Verzeichniss.)

Im Jahre 1868 zeigte mir der 1878 gestorbene Maler Karl Harveng aus Frankfurt a/M., welcher ein feines Verständniss für ältere Kunst hatte, einen von ihm in Tyrol angekauften Musikdruck des XVI. J., eine Sammlung anonymen deutscher Lieder ohne Titel und Datum in der einzigen Discantstimme; die übrigen Stimmhefte hatte er nicht mehr vorgefunden. Seine Frage, ob dieser Liederdruck ein schon bekannter sei, konnte ich ihm verneinen. Später erlies er im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, 1871 S. 63 eine öffentliche Anfrage, erhielt aber meines Wissens von keiner Seite eine Antwort. Nach Harveng's Tode gelang es jene Discantstimme für die k. Bibliothek in München zu erwerben.

Diese Stimme, in altem gepresstem braunen Lederband, beschnitten, besteht aus 40, 10 cent. hohen und 14½ cent. breiten Blättern (Bogen Aa — Ee à 8 Bll.). Das erste Blatt trägt auf der Vorseite den Stimmnamen DISCATVS in 1½ cent. grossen Vorsalen in Mitte einer rechteckigen Umrahmung von vier Holzschnittleisten. (Die obere Leiste enthält zwei Hunde, welche zwei Hasen verfolgen, die untere zeigt rechts eine auf einen Weinschroeter zuschreitende Eidechse und links einen Storch, welcher einen Frosch verschlingen will, im Rücken aber von einem Ungethüm bedroht ist; die beiden Seiteneinfassungen sind blofse Zierleisten.) Auf der Rückseite des ersten Blattes beginnt die Musik und schliesst mit dem vorletzten Blatt, das letzte ist leer. Die Blätter sind weder foliirt, noch paginirt, die Lieder aber von I—XXXVI numerirt (statt XXXII ist irrig XXXIII gedruckt). Vor den No. 2, 7, 21, 23, 30, 31 und 36 stehen römische Lettern-Initialen, vor allen übrigen gothische, unverhältnissmässig grosse Holzschnitt-Initialen. Die einzelne Seite

enthält je nur zwei Notenzeilen. Der Druck ist ein doppelter. In den für Musik nicht mehr verwendeten Rest der zweiten Notenzeile des Blattes B vij Vorseite, ist über die Rastratur die unverständliche, zudem umgekehrt gesetzte Silbe MAS in denselben Versalen wie der Stimmnamen auf dem ersten Blatte gedruckt\*). Das Bändchen enthält 36 anonyme weltliche deutsche Lieder ohne Titel, Datum und Index.

Diese Stimme zeigt gegenüber den anderen Musikdrucken aus dem Anfang des XVI. Jahrh. folgende Eigentümlichkeiten:

1. Die Zeilen müssen hier (wie bei den Orgeltabulaturen) über den Falz gelesen werden, so dass die obere Zeile einer links stehenden Blattseite ihre Fortsetzung nicht in deren unteren, sondern in der obern Zeile der nächsten rechten Blattseite findet, ebenso die untere Zeile. Eine Ausnahme von dieser Notation tritt nur ein, wenn ein Lied auf zwei sich gegenüber liegenden Seiten nicht beendigt ist, sondern noch eines Raumes auf der nächsten Seite bedarf (Nr. 7, 21, 23.) Dann tritt entweder die allgemein übliche Druckweise ein (Nr. 7) oder der Schluss des Liedes (Nr. 21, 23) wird auf der nächsten (linken) Seite in die untere Zeile gesetzt, während darüber in der oberen bereits das nächste Lied (Nr. 22, 24) beginnt, sich über den Falz auf der oberen Zeile der rechten Seite fortsetzt und dann auf deren untere übergeht.

2. Während in den anderen Liederdrucken der angegebenen Zeit unter den Noten der Stimmen nur ein Textinitium, oder doch nur die erste Textstrophe steht und der vollständige Text einzig in der Tenorstimme zu finden ist, giebt dieser Discant bei jedem Liede sofort unter den Noten drei unter einander gesetzte Textstrophen, weshalb der Druck auch auf einer Seite nur für zwei Notenzeilen Raum hatte. (Dasselbe kommt meines Erinnerns nur in Nr. 2 des Schöffer'schen Liederbuches von 1513 vor.) Einzig der Nr. 34 ist nur die erste Textstrophe beigegeben, diese Nummer enthält aber denselben Text wie Nr. 2, bei welcher sämtliche drei Strophen gedruckt sind. Die Art wie die Textworte unter die Noten gestellt sind zeigt unverkennbar das Bestreben, die einzelnen Silben wo möglich genau unter die korrespondirenden Noten zu setzen. Wo bei mehreren sich folgenden Noten einer jeden eine eigene Textsilbe zufällt, wurde in Folge dieses Bestrebens der Notensatz ein weiter, deutlicher und damit schöner als in anderen Liederdrucken gleichen Formats.

---

\*) Siehe die Musikbeilage Ib.

Die hier beschriebene Discantstimme ist nun ein bisher unbekannt gebliebener Musikdruck Peter Schöffers des Jüngeren. Ich hatte mich hiervon schon 1868 beim ersten Einblick in dieselbe überzeugt, was für mich nicht schwierig war, da die k. Bibliothek in München schon damals 7 mir genau bekannte Schöffersche Musikdrucke, darunter 3 deutsche Liederdrucke besaß. Alle Eigentümlichkeiten des Schöfferschen Musikdruckes zeigen sich in dem fraglichen Discant: auch hier jene eigenartigen, schlanken, ebenso zierlichen als scharfen Notentypen, die gleiche Art der gothischen Initialen, der Notenlinien und ihrer Mensur, der Schlüssel, der Mensural-, Repetitions- und Custodenzeichen und vor Allem jene Vollkommenheit des Schöfferschen doppelten Notendruckes, in welchem er sein Vorbild Petrucci nahezu erreichte.

Ueber den Ort, wo diese Stimme gedruckt wurde, giebt sie selbst keinen Fingerzeig. Um so willkommener ist eine handschriftliche Notiz, welche uns hierüber Kunde giebt. Das aus der ersten Hälfte des XVI. J. stammende Manuscript F. X, 1—4 der öffentlichen Bibliothek in Basel enthält u. A. das Lied „Mich wundert ser ie lengl ie mer“ zu 4 Stimmen. Vom Texte werden nur die Anfangsworte mitgetheilt und am Schlusse des Tenor steht dann „Text such In Mentzer Truck“. Welcher Druck war nun mit diesen Worten gemeint? Arnolt Schlick's Tabulaturen, Mentz 1512 und P. Schöffers Liederbuch, Mentz 1513, enthalten das genannte Lied nicht, ein anderer Mainzer Liederdruck aus jener oder der zunächst folgenden Zeit ist meines Wissens nicht bekannt. Man kann daher jene Notiz wohl nur auf unsern, leider nur im Discant erhaltenen Liederdruck beziehen, da er eben jenes Lied mit 3 Strophen Text in Nr. 23 enthält (vgl. unten). Ist diese Annahme gestattet, so ergiebt sich aus jener Notiz auch ungefähr das Druckjahr dieser Liedersammlung, da die Mainzer Drucke Schöffers in die Jahre 1512 bis etwa 1518 fallen. Will man nicht etwa unseren Stimmendruck wegen der oben beschriebenen, in keinem anderen Liederdruck Schöffers vorkommenden Eigentümlichkeiten noch vor das Liederbuch von 1513 setzen, so wird man ihn jedenfalls als dessen Fortsetzung, als zweites Schöffersches Liederbuch betrachten und benennen dürfen.

Zu dem folgenden alphabetischen Verzeichniss der 36 Lieder und den Nachweisen, welche dieser Lieder auch anderwärts vorkommen, seien folgende Erläuterungen gestattet. Sämmtliche 36 Lieder sind, wie oben mitgetheilt, anonym und mit 3 Strophen Text



versehen: über diese beiden Punkte wird in den Nachweisen nur berichtet, wenn die zur Vergleichung beigezogenen Liedersammlungen des XVI. J. in dieser Hinsicht Abweichungen zeigen. Diese Sammlungen sind uns mit wenigen Ausnahmen komplet in allen Stimmen erhalten und die nach denselben angelegten Partituren liegen mir vor: so oft sich nun einer der 36 Discante unseres Schöffersdruckes in einer dieser Partituren (und zwar jeweils in vierstimmigem Satz) findet, verzeichne ich diesen Befund (statt etwa mit „Gleicher Discant in dem vierstimmigen Liede gleichen Textes in . . .“ mit der kürzeren Formel) „Vierstimmig in . . .“ Bei den nicht gedruckten Liedern gebe ich wo erreichbar neben dem thematischen Anfang der Discant- auch den der Melodie-Stimme. Die gekürzten Titel der angezogenen Liederdrucke werden verständlich sein; das von mir benutzte Exemplar des I. Buches von Forster's Liedern ist im Tenor die Ausgabe von 1560, in den übrigen Stimmen die von 1561. Die nur mit Städtenamen citirten Lieder-manuscripte gehören an: der Kreis- und Stadtbibliothek in Augsburg, der öffentlichen Bibliothek in Basel und der k. Hof- und Staatsbibliothek in München.

#### Verzeichniss der Lieder.

(Das thematische Verzeichniss befindet sich in der Musikbeilage.)

1. (Nr. 21.) Ach fraw mein hertz, leidt grossen schmerz, so ich gedenck, dein zucht vnd schwenck.

2. (Nr. 33.) Ach hertzigs lieb vernim mein clag, die ich dir sag, ausz hertzen gir.

3. (Nr. 29.) Ach lieb mit leyd, wie hast dein bscheyd, kleglich in kuertz gespilt vff mich.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 22, im Basler Ms. F. X, 17—20 als n. 73, nur im Tenor im Basler Ms. F. X, 21 als n. 36 und nur in Discant und Alt und ohne Text im Augsburger Ms. 142a fo. 14b. Gedruckt in Erh. Oeglin's Liederbuch 1512, n. 6, in Chr. Egenolff's Gassenhawerlin 1535, n. 19, in den Gassenhawer und Reutterliedlin“ (s. l. et a.) n. 19 und, mit P. Hoffheimer gezeichnet, bei Forster I n. 97.

4. (Nr. 12.) Auff guten wân, ich kurtz besan, zue geben mich in dinstes pflicht.

5. Nr. 10.) Ausz freud vnd muet, in stiller huet, setzt, ich on verletzt, hetzt.

6. (Nr. 3.) Bar nit auff borg, darmit on sorg, Ich gwis mag sein.

Vierstimmig gedruckt in Chr. Egenolff's Reutterliedlin 1535, n. 19 und in den Gassenh. u. Reutterl. n. 68.

**7.** (Nr. 32.) Clueg freuntlich zart, thueckischer art, ein meidlein rein, mich frewdt allein.

**8.** (Nr. 20.) Der hundert mir vor dem licht vmbgat, frue vnd auch spat.

Vierstimmig im Basler Ms. F. X, 17—20 als n. 63. — Gedruckt in Egenolff's Reutterl. n. 21, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 70 und bei Forster I n. 44.

**9.** (Nr. 15.) Der welte bracht, ist hoch geacht, als ich es spuer.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 13; dieses Ms. enthält in n. 71 zugleich eine andere, 5 stim. Bearbeitung desselben Textes und Tenors.

Dieses Lied ist in Text, Melodie und Tonsatz verschieden von dem Lied „Der welte lauf ist schnell vnd gschwynd“ bei Aich n. 7 und wenigstens in Melodie und Tonsatz von H. Isaak's Lied „Der welte fund“ (ohne weiteren Text) im Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 68.

**10.** (Nr. 16.) Ein gmeyn sprichwort, wirt oft gehort, wer arck won wil, verkommen vil.

Verschieden von dem Liede L. Senfl's „Ein gmeiner bruch“ (ohne weiteren Text) im Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 29.

**11.** (Nr. 9.) Ein meidlein weisz, mit fleisz, noch lust geziert.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 10 und (ohne allen Text) im Augsburger Ms. 142a fo. 28b.

**12.** (Nr. 19.) Ein oechszlein geyl, versucht sein heyl, wo es mit rw moecht finden.

**13.** (Nr. 28.) Erwelt han ich auff erden mir, dich allerliebstes eynigs mein.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 29. — Gedruckt bei Oeglin n. 4, in Egenolff's Reutterl. n. 23 und in Gassenh. u. Reutterl. n. 72.

**14.** (Nr. 14.) Es ist zue vil, der vnfall wil, mit seinem spil, mich gantz vnd gar entristen.

**15.** (Nr. 11.) Frag weiter nit mein eynigs eyn, ich bin vnd bleib in trewen dein.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 42. — Gedruckt in Egenolff's Reutterl. n. 20, sowie in Gassenh. u. Reutterl. n. 69.

**16.** (Nr. 35.) Fruentlicher gruesz, mit buesz, ward mir lieblich vnd suesz.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 70, im Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 7 und nur in Tenor im Basler Ms. F. X, 21 als n. 37. — Gedruckt bei Oeglin n. 14, in Egenolff's Reutterl. n. 24, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 73 und bei Forster I n. 68.

**17.** (Nr. 25.) Gantz vngespart, hab ich gar hart, in hoffnung gwart, vil zeit vnd mueh verschlissen.

**18.** (Nr. 8.) Gedult, vmb hult, wil haben ich, vnd leiden mich, gantz williglich.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155 n. 8, ohne Text im Augsbg. Ms. 142a fo. 23a und nur mit Tenor im Basler Ms. F. X, 21 als n. 12. Eine andere, 5stimmige Bearbeitung desselben Textes und Tenors von L. Senfl enthält das Basler Ms. F. X, 1—4 als n. 104 und das Ms. der Münchn. Univ.-Bibl. Art. 328—331 n. 59. Siehe die Tenorstimme.

**19.** (Nr. 17.) Hertzeynigs lieb, dich nit betrieb, so vns die zeit, itz widerstreit.

Vierstimmig mit dem Textanfang „Heb vasst mein lieb, dich nit betruerb“ im Münchn. Ms. 3155 n. 11. Der Tenor beginnt wie der Discant, aber in der Unterquinte. Eine andere 4stim. Bearbeitung von Sixt Dietrich befindet sich in Egenolff's Reutterl. n. 11.

**20.** (Nr. 26.) Hertzliebste fraw, sich an vnd schaw, ich thue dir kundt, ausz herten grundt.

**21.** (Nr. 5.) Hertzliebste meyd, von dir ich scheyd, mit grofsem leyd, fuercht das ich lang muesz meiden.

**22.** (Nr. 27.) Ich bin versagt, gen eyner magt, das sie mich nimmer haben will.

Vierstimmig gedruckt in Egenolff's Reutterl. n. 22, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 71 und bei Forster I n. 40.

Ihr berd, siehe Ir berd, 25.

**23.** (Nr. 1.) In diser zeit vnd ellends tag, fuer ich mein klag, die weil ich mag, will ich.

**24.** (Nr. 13.) In lieb thu ich, verpflichten mich, stet festiglich, gen dir on alles rewen.

Vierstimmig im Münch'ner Ms. 3155, n. 45, siehe die Tenorstimme.

**25.** (Nr. 31.) Ir berd sich neygt, so freuntlich zeygt, gantz ausz gefleygt, von art der tugent zuegethan.

**26.** (Nr. 7.) Kein frewd bei dir ward mir bekant, so ich falsch dueck erst bei dir fand.

**27.** (Nr. 2.) Klag fuer ich grosz, gantz blosz, mein hoffnung stet, vnd ghet.

**28.** (Nr. 34.) Klag fuer ich grosz (derselbe Text).

Kluog freuntlich zart . . . s. oben Clueg freuntlich. . . .

**29.** (Nr. 4.) Mars dein gefert, ist hert, on schudlt (schuld't), gedult, mich tragen macht.

Vierstimmig gedruckt und mit Joh. Frosch gezeichnet bei Forster I n. 50.

**30.** (Nr. 6.) Mein hoechster hort, bedenck die wort, die ich mit leyd, in meim abscheyd.

**31.** (Nr. 22.) Meins trawrens ist, vrsach mir gbrist, das ich niemants thar klagen.

Vierstimmig gedruckt in Egenolff's Gassenh. n. 18, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 18 und, mit P. Hoffheimer gezeichnet, bei Forster I n. 91. Nur mit Tenor steht das Lied im Basler Ms. F. X, 21 als n. 13.

**32.** (Nr. 23.) Mich wundert sor, ie longr ie mer, so ich betracht.

Vierstimmig gedruckt bei Forster I n. 124. Einen anderen Tonsatz über den gleichen Text und Tonor von L. Senfl enthalten das Münchn. Ms. 3155 n. 2, das oben citirte Ms. der Münchn. Univ.-Bibl. n. 78 und J. Ott's I. Liedersammlung (121 Lieder, 1534) n. 54. Der letzte Druck giebt vom Text nur Str. 1 in geänderter Fassung „Mich wundert seer, der grofsen krafft, so mit gefehr...“

**33.** (Nr. 24.) Mit gunst vnd eer, hab ich bisz her, erlangt mein höchste freidt.

**34.** (Nr. 18.) So man lang macht, betracht vnd acht, vil kurtzweil treibt.

Vierstimmig im Augsburg. Ms. 142a fo. 15b (hier nur mit Textanfang) und, mit L. Senfl gezeichnet, im Münch'ner Ms. 3155 n. 85. — Gedruckt ist das Lied in Egenolff's Gassenh. n. 17 und in den Gassenh. u. Reutterl. n. 17. Der gleiche Text und Tenor findet sich in anderen Senfl'schen Bearbeitungen: 5stimmig im cit. Ms. der Münchn. Univ.-Bibl. n. 58, gedruckt in J. Ott's I. Liedersammlung n. 69, dann 4stimmig in Verbindung mit dem Lied „Ich armer man“ in J. Ott's III. Liedersammlung (115 Liedlein, 1544) n. 16 und ebenda 6stimmig in Abtheilung 3, n. 6.

**35.** (Nr. 30.) Troestlicher lieb, ich mich stets ieb, wie ich erhieb.

Vierstimmig im Münch. Ms. 3155 n. 76 und (ohne Text) im Münchn. Ms. 1501 n. 22, dann im Basler Ms. F. X, 17—20 als n. 13 sowie (nur im Tenor) im Basler Ms. F. X, 21 als n. 18. — Gedruckt ist das Lied in Oeglin n. 8, in Egenolff's Gassenh. n. 20,

in den Gassenh. u. Reutterl. n. 20, in H. Gerlo's Musica auf die Instrument (in der Ausgabe v. 1532 auf Bl. 15b und in der von 1537 auf Bl. 16b) und, mit P. Hoffheymer gezeichnet, bei Forster I n. 123.

**36.** (Nr. 36.) Zucht er vnd lob ir wonet bei, gantz frei.

Vierstimmig in den Basler Mss. F. X, 1—4 als n. 6 und F. X, 17—20 als n. 74. — Gedruckt bei Ooglin n. 39 mit dem vollständigen Text (Akrostichon über „Zristina“) in 8 Strophen, dagegen in Egenolff's Reutterl. n. 25, in den Gassenh. u. Reutterl. n. 74 und, mit P. Hoffheymer gezeichnet, bei Forster I n. 30 nur mit den 3 ersten Strophen, wie in unserem Schöffler-Discant.

Als Resultat dieser Untersuchungen ergibt sich: dass die Anzahl der bis jetzt bekannten Schöffler'schen Musikdrucke um einen vermehrt wird und dass von den 36 Liedern unserer Discantstimme nur 13 auch anderwärts gedruckt sind, 5 andere sich noch in Codices des XVI. Jhdts. finden und 18 Lieder uns nur durch diese Einzelstimme bekannt werden.

### Aus meiner Bibliothek.

Zu einigen seltenen Werken der holländischen Meister J. P. Sweelinck und Corn. Schuyt, hat sich verflossenes Jahr ein ebenso seltenes Opus des Harlemer Musiker Cornelis Thyman's Padbrué gesellt. Es ist das im ersten Bande der „Bouwsteen“ (1869—1872) Seite 29, nach Quaritsch's Katalog angeführte Exemplar der „Kusjes | in 't latijn geschreven door | Johannes Secundus | ende in Duytsche vaerson ghesteldt door | Jacob Westerbaen | Beyde Haeghscho Poeten. | Den tweeden Druck vermeetert ende verbettert met 5, 4, ende 3 Stemmen, met een Basso continuo | Door Cornelis Padbrué; Musicien van Haerlem | Cantus | t'Amsterdam. Gedruckt by Broer Jansz, woonende op de Nieuwe-zijd Achter-borghwal, in de silvere Kan. Anno 1641.“ — Quer-Quart.

Hier eine kurze Beschreibung dieses Werkes.

Die erste Seite des auf den Titel folgenden Blattes bringt einige Citationen über „die Küsse des Secundus,“ aus Hadrian Junius' Beschreibung von Holland und aus L. Gr. Gyraldus Geschichte der Poeten.

Die beiden folgenden Seiten enthalten die von C. T. Padbrué in Versen verfasste „in Haerlem den 30 Maert 1641“ unterzeichnete Widmung an den Uebersetzer der Küsse, den edelen Heeren Jacob Westerbaen, Ridder van t'ordre van S. Michiel, Heere tot Brandtwijk u. s. w.

Padbrué sagt darin unter anderem: Ich habe, in dem ich die Küsse in Musik gekleidet habe, nach meiner Manier geküsst:

„Sieh! ick heb dit kleedt begoten

Met do musicale Noten

. . . . .

. . . . .

Soo't niet is, als't haer wel lust;

'k heb op mijn manier gekust.

Zwei Lobesspenden an den Komponisten, an P. Schriverius und J. Brosterhuysen nehmen die beiden kommenden Seiten ein. Auf der Rückseite des vierten Blattes steht ein Gedicht von J. Brosterhuysen: „Aen Roosemonds Oogen.“ —.

Die Musik nimmt im Cantus 95, im Altus 83, im Tenor 88, im Quintus 40 und im Bass 95 Seiten ein. Die Signaturen fangen erst mit der Musik an.

Der Erfolg der Secund'schen Muse\*) war zur Zeit sehr groß. Mehrfache Uebersetzungen und zahlreiche Auflagen liefern den Beweis dazu. Es ist daher leicht zu begreifen, dass dieselben zur Komposition anregten, besonders wenn man die damals in Musik gesetzten schwachen Literatur-Erzeugnisse betrachtet. Padbrué hat dem Secundus Ehre gemacht, und man kann ihn zu den tüchtigsten holländischen Komponisten seiner Zeit rechnen. Vielleicht findet sich später die Gelegenheit einige seiner Kompositionen in den Monatsheften zu veröffentlichen.

Zu Padbrué's weniger bekannten Kompositionen gehören auch 2 Bände Gedichte von dem berühmten holländischen Dichter Vondel. Sie wurden mir aus Holland angeboten. Der zu hohe Preis zwang mich aber davon abzustehen.

G. Becker.

## Das deutsche Sanctus von Luther.

(Josaia dem Propheten.)

Mittheilung von W. Bäumker.

Walther, der Freund und Berather Luther's in musikalischen Dingen, sagt von diesem Gesange in einem Berichte, den M. Praetorius (Syntagma I, 449) uns mittheilt, „Luther habe in diesem Liede alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Con-cent so meisterlich und wohl gerichtet.“ Hierunter haben wir, wie Rob. Eitner in den Monatsheften für Musikgeschichte (1878 p. 81)

\*) Die erste Ausgabe der „Küsse“ ist in Utrecht im Jahre 1591 erschienen.

bereits bemerkt hat, nur ein Anpassen einer älteren Melodie auf einen Text zu verstehen. Als weitere Erläuterung hierzu mag Folgendes dienen. Der vorliegende Gesang\*) enthält Melodien, welche größtentheils der Missa de Angolis im V. Kirchentone angehören. Um diese Behauptung zu beweisen, setzen wir im Folgenden die Melodieengänge des gregorianischen Chorals, wie wir sie im Graduale Romanum (Leodii 1854) aufgefunden haben, unter die Melodie des deutschen Liedes, die wir dem Eislebener Gesangbuch 1508 Nr. 67 und Rambach's Luther's Verdienst um den Kirchengesang 1813, Anhang p. 57 entnehmen.

In einigen Zeilen sind die Noten fast ganz dieselben, in anderen ein wenig abweichend. Der Grund liegt in den verschiedenen Abweichungen der römischen Choralbücher unter einander. Es gab zu Luther's Zeit, wie auch heute noch, mancherlei Ausgaben von Choralbüchern, die den Titel „Graduale Romanum“ führen, unter sich aber wieder sehr verschieden sind. Da wir nun nicht wissen, nach welcher Ausgabe Luther gearbeitet hat, geben wir im Folgenden die Melodien des zu Lüttich (1854) gedruckten Graduale Romanum, welches wir in den Noten mit dem Buchstaben L. bezeichnet haben. M. bezeichnet das Enchiridion chorale von Mettenleiter, Regensburg 1853.

### Mittheilungen.

\* Herr F. M. Böhme theilt der Redaktion die Melodie zu dem geistlichen Liede mit „Ach Vater unser der du bist yn Hymelreich“, welche sich im Zwickauer Gesangbüchlein von 1525 Nr. 4 befindet und fügt dem bei, dass der Text in plattdeutscher Mundart sich im Magdeburger Gesangbuch von 1543 (Abdruck bei Wackernagel, 1841 Nr. 805) und die Melodie in einem vierstimmigen Tonsatze von Steph. Mahu als Tenor — Ott's Liederbuch 1544 Nr. 56, neue Ausgabe S. 150 — befindet. Ein Vergleich zwischen dem Tenor und der Melodie im Zwickauer Gesangbuche ist sehr lehrreich in Betreff der Aenderungen, die sich die Komponisten damaliger Zeit erlaubten. Herr Böhme glaubt in der Melodie ganz entschieden ein weltliches Lied zu erkennen, dem wir völlig beistimmen und er fragt am Ende seiner Mittheilung: „Wer vermag irgend etwas nachzuweisen über die Abstammung und den weltlichen Text dieser fließenden heiteren Melodie.“ Der Einsender sagt noch, dass die Melodie bisher völlig unerwähnt geblieben ist. Siehe die Musikbeilage III.

\*) Herr Prof. Erk theilt uns mit, dass er in einem musikalischen Werke (?) vom Jahre 1668 des Bonifacio Gratiani, der Stadtbibliothek in Hannover gehörig, das Bildniß des Komponisten gefunden hat, in dessen Umring sich die Worte finden: „Bonifacius Gratianus. Annor. 59. Obijt. 15. Junij. 1664.“ So kurz diese Notiz ist, so enthält sie dennoch in jedem Worte eine Widerlegung

\*) Siehe die Musikbeilage II.

des bis jetzt Bekannten. Auch über die Rechtschreibung seines Namens giebt uns das Register über die in dem Werke befindlichen Gesänge genaue Kunde, denn es heisst dort: „ . . . *del Signor D. Bonifacio Gratiani*.“ Demnach schrieb sich Gratiani nicht „Graziani“, war nicht 1609, sondern 1605 geboren und starb den 16. Juni 1664, während bisher durchweg das Jahr 1672 verzeichnet wurde.

\* Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für das Schaltjahr 1880. 5. Jahrg. Redigirt von Dr. Theodor Helm. Wien, Carl Fromme. In kl. 8°. VIII u. 245 S. Der Kalender enthält einen so reichen Inhalt, besonders in biographischem und statistischem Material, dass er stets eine Fundgrube für den Historiker sein wird. Wollte der geehrte Herr Redakteur des Kalenders noch jährlich die Daten durchsehen und das ihm eingesandte Material benützen, so würde die kleine Mühe seinem Kalender einen noch höheren Werth verleihen, so aber sind z. B. die Daten im Erinnerungs-Kalender, die in den Monatsh. 1879 S. 16 korrigirt und der Redaktion auf Wunsch eingesandt wurden, ebenso falsch als 1879. Ein alphabetisch geordnetes Namensverzeichniss wäre ausserdem eine dankenswerthe Zugabe.

\* Die Custosstelle für die musikalische Abtheilung der kgl. Bibliothek zu Berlin ist jetzt definitiv mit Herrn Dr. Kopfermann besetzt.

\* Zur Vervollständigung einer Instrumentensammlung wird eine alte Zinke und Gamba zu kaufen gesucht. Angebote sind an die Redaktion zu richten.

\* Am 16. und 17. Januar findet bei Rud. Lepke zu Berlin eine Auktion von Autographen statt (SW. Kochstr. 29), in welcher auch eine Anzahl Komponisten, Virtuosen und Sänger vertreten sind.

\* Mozart's Leben von Jahn in der Ausgabe zu 4 Theilen wird zu kaufen gesucht.

\* Im Januar wird der 8. Jahrg. oder 9. Bd der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke versendet werden, welcher Erhart Oeglin's Liederbuch zu 4 Stimmen, Augsburg 1512, in neuer Partitur-Ausgabe mit theilweisem Klavierauszuge und 8 facsimilirten Originalseiten enthält. Für Nichtsubscribenten beträgt der Ladenpreis 15 Mk. Aeltere Jahrgänge sind zu demselben Preise durch die Redaktion oder durch die T. Trautwein'sche Buch- und Musikhdl. in Berlin zu beziehen. Verzeichnisse der bisher erschienenen Werke sind ebendort zu haben.

\* Verloren gegangene oder beschmutzte Bogen des 11. Jahrg. der Monatshefte werden bei baldiger Bestellung soweit der Vorrath reicht gratis geliefert.

\* Die Zahlungen der Mitglieder und Abonnenten sind im Laufe des Januars an den unterzeichneten Sekretär der Gesellschaft portofrei zu senden und betragen für die Monatshefte 6, resp. 9 Mk. und für die Publikation 9, resp. 12 und 15 Mk.

Rob. Eitner

S. W. Bernburgerstr. 9.

\* Die Verzögerung der Fertigstellung des General-Registers zu den ersten 10 Jahrg. der Monatshefte trifft allein die Buchdruckerei, da dieselbe das Ms. bereits im Juli empfangen hat und heute erst bis zum Buchstaben R gelangt ist.

\* Hierbei eine Musikbeilage.

---

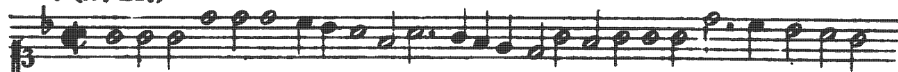
Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.  
 Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.



# Peter Schoeffer's Liederbuch. Discantus.

(siehe Monatsh.f.Musikg. XII. Jhg.)

1. (Nº 21.)



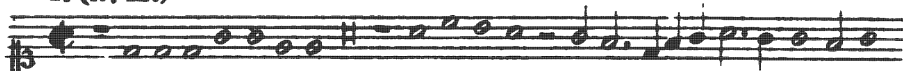
Ach frau, mein herz leidet grofsen schmerz

2. (Nº 33.)



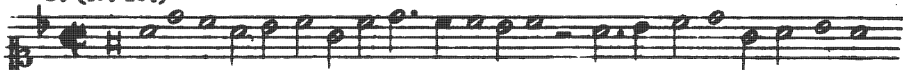
Ach hersigs lib, vernim mein klag

4. (Nº 12.)



Auf guten wân ich kurz besan zu geben

5. (Nº 10.)



Aus freud und mut, in stiller hut setzt ich

7. (Nº 32.)



Clug, freuntlich, zart, tückischer art

9. (Nº 15.) Discantus:

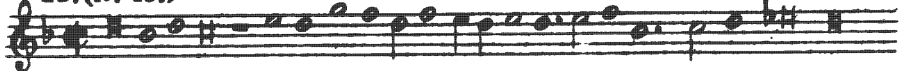


Der welte pracht ist hoch geacht, als ich es spür

Tenor:

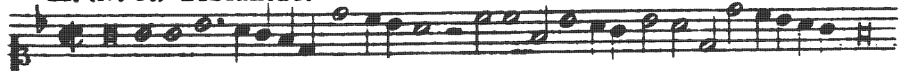


10. (Nº 16.)



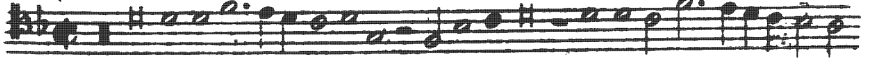
Ein gmein sprichwort wirt oft gehort

11. (Nº 9.) Discantus:



Ein meidlein weiss mit fleiss noch lust geziert

Tenor:

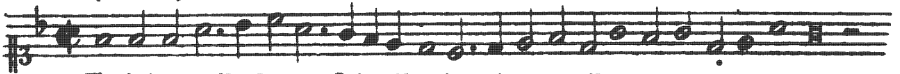


## 12. (Nº 19.)



Ein öchlein geil versucht sein heil

## 14. (Nº 14.)



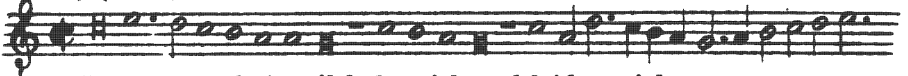
Es ist zu vil, der unfal wil mit seinem spil

## 17. (Nº 25.)



Ganz ungespart hab ich gar hart in hofnung

## 18. (Nº 8.) Discantus:



Gedult umb hult wil haben ich und leiden mich

Tenor:

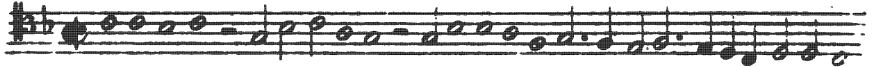


## 19. (Nº 17.) Discantus:



Herzeinigs lieb, dich mit betrieb, so uns die zeit

Tenor:

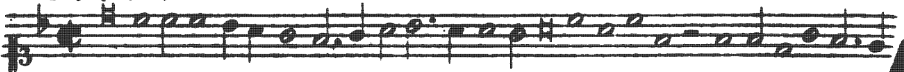


## 20. (Nº 26.)



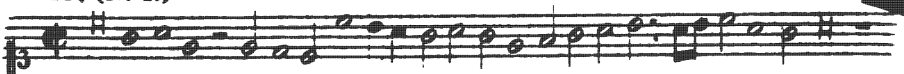
Herzlibste frau, sich an und schau

## 21. (Nº 5.)



Herzlibste meid, von dir ich scheid,

## 23. (Nº 1.)

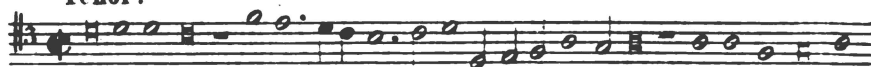


In diser zeit und' ellends tag

## 24. (Nº 13.) Discantus:



Tenor:



## 25. (Nº 31.)



## 26. (Nº 7.)



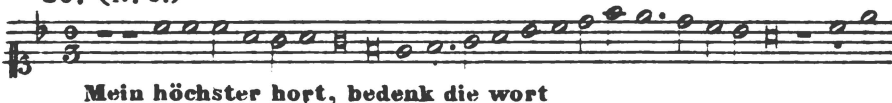
## 27. (Nº 2.)



## 28. (Nº 34.)



## 30. (Nº 6.)



## 33. (Nº 24.)



Ib



## II.

Eislebener Gsgeb. N<sup>o</sup> 67.

Je - sa - i - - - a dem Propheten das ge - schah,  
 (Vgl. Mettenleiter Enchirid. p. 13 u. Grad Rom. Lüttich p. 500)

San - - ctus..... San - - - - ctus.  
 A - - gnus De - i, qui..... tol - - - - lis.

Dass er im Geist den Her - ren si - tzen sah.  
 L. 500.

Chri - - ste ..... e - le - - i - son.

Auf ei - nem ho - hen Thron in hel - lem Glanz.  
 L. 504.

Et vi - tam ven - - tu - ri sae - cu - li.

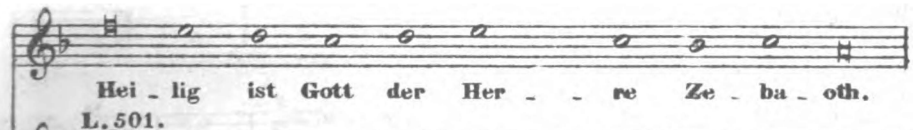
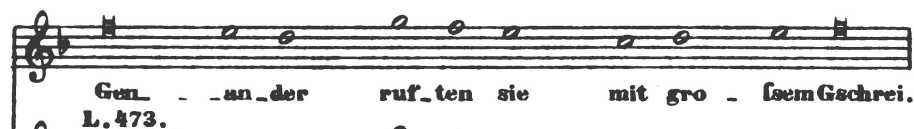
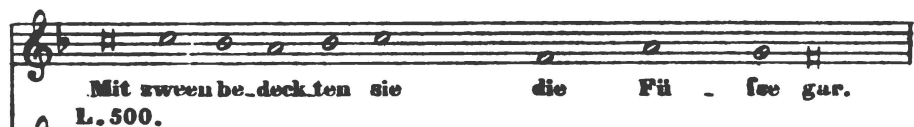
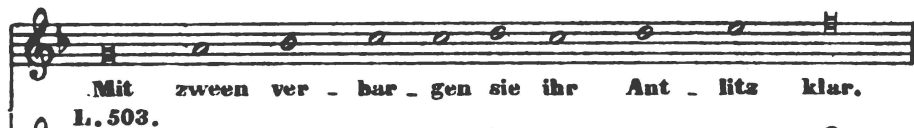
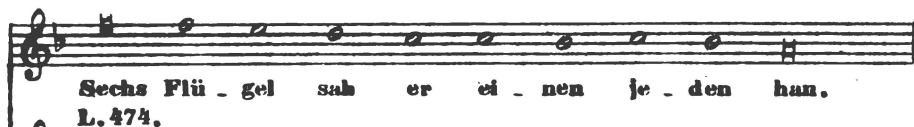
Sei - nes Klei - des Saum den Chor fül - let ganz.  
 L. 504.

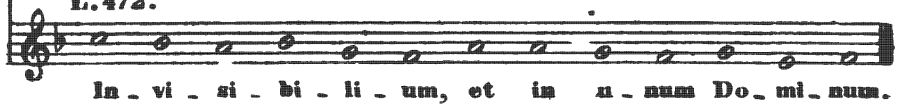
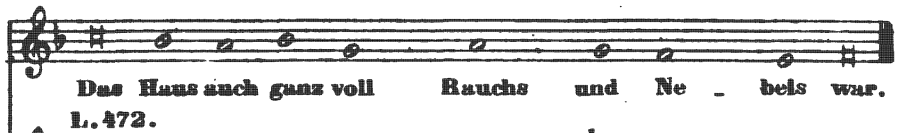
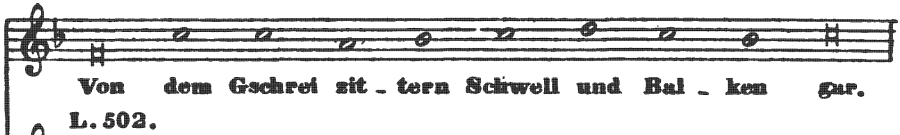
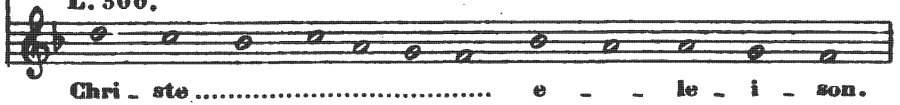
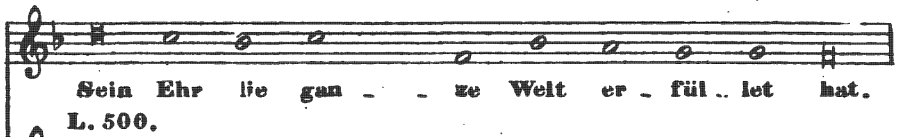
Mun - di..... Do - na no - - bis pa - - - - cem.  
 L. 503.

Qui ex pa - tre, fi - li - o - que pro - - ce - dit.

Es stun - den zween Se - raph bei ihm da - ran.  
 L. 496.

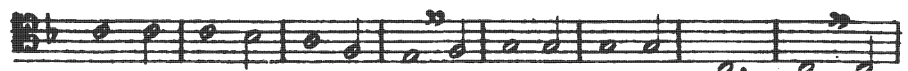
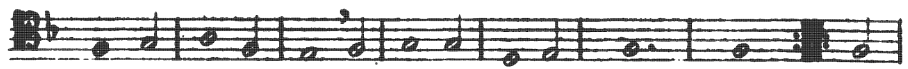
Qui tol - lis pec - - ca - ta..... mun - - di.





### III.

Ach Vater vnser der du bist yn Hymelreych.  
Zwickauer Gesangbüchlein 1525 N<sup>o</sup> 4 und vierstim. von Mahu,  
Ott 1544 N<sup>o</sup> 56. Text ebendort.



# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

MAR 16 1880

XII. Jahrgang.

1880.

C

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2.

## Oddo's von Clugny Dialog.

(P. Bohn.)

In einem Sammelbände der trier'schen Stadtbibliothek findet sich ein ohne Titel- und Autorangabe in dialogischer Form geschriebener Tractat, oben auf der zweiten Seite eines Blattes, dessen erste Seite frei blieb, beginnend, der mir wegen seiner undeutlichen Schrift bei Feststellung des Textes große Mühe machte. Nachdem mir der Text etwas geläufig geworden, erinnerten mich einzelne Stellen an eine schon gelesene Abhandlung, und fand ich denn, dass dieser Tractat so ziemlich die zweite Hälfte des Oddo'schen Dialoges ist. Die Leseart ist von der Gerbert'schen viel, zuweilen wesentlich verschieden; die Melodien der als Beispiele angeführten Antiphonen-Anfänge sind durch über den Text gesetzte Buchstaben angegeben, die durch ihre höhere oder tiefere Stellung das Steigen oder Fallen der Melodie andeuten. Die Wahl der Antiphonenbeispiele weicht zuweilen von der bei Gerbert ab. Statt der bloßen Abweichungen der diessseitigen Leseart, hielt ich es für geeigneter, eine Uebersetzung des ganzen Tractates nach der Gerbert'schen Leseart zu veröffentlichen und dieser die wesentlichsten diessseitigen Abweichungen anzufügen. Dies schien mir um so gerechtfertigter, als die bedeutenderen späteren Musikschriftsteller auf diesen Dialog hinweisen und denselben benutzen; so Guido von Arezzo, Joannes Cotto, Engelbert, Joan de Muris, Adam von Fulda, der Commentator Hugo's von Reutlingen u. a.

### Anfang des Buches,

welches auch Dialog genannt wird und von H. **Oddo** verfasst und kurz, passend und schicklich zum Nutzen der Leser zusammengestellt worden ist.

(Aus der Handschrift 7211 der königl. Bibl. zu Paris.)

### Vorrede.

Geliebteste Brüder, ihr habt mich inständigst gebeten, ich möchte euch über die Musik einige Regeln an die Hand geben, und zwar nur solche, welche Knaben und einfache Leute fassen, und durch welche sie unter Gottes Beistande rasch zu einem vollkommenen Singen gelangen können. Das habt ihr deshalb verlangt, weil ihr selbst gehört und gesehen und durch die untrüglichen Beweise erfahren habt, dass das möglich sei. Als ich bei euch war, habe ich mit Gottes Hülfe nur durch diese Kunst einige Knaben und junge Leute dahin gebracht, dass sie, die einen nach drei- die andern nach viertägiger, manche aber nach einwöchentlicher Uebung in dieser Kunst, sehr viele Antiphonen, ohne sie von jemanden gehört zu haben, sondern nur auf die reguläre schriftliche Darstellung beschränkt, aus sich erlernten und nach kurzer Frist ganz sicher vortrugen. Wenige Tage später haben sie alles, was in Noten niedergeschrieben war, auf den ersten Blick und ohne alle Vorbereitung fehlerlos gesungen, was bisher die gewöhnlichen Cantoren nicht vermochten, wenn auch viele derselben schon 50 Jahre in der Uebung und in dem Studium des Singens nutzlos verbracht hatten.

Besorgt und sorgfältig untersuchend ob unsere Lehre auch bei allen Gesängen zutreffe, habe ich mit Hinzuziehung eines Bruders, der mir im Vergleich zu anderen Sängern tüchtig zu sein schien, das Antiphonar des h. Gregor sorgfältig durchgegangen und gefunden, dass in demselben fast alles der Regel nach steht. Weniges aber, was durch unerfahrene Sänger verdorben war, habe ich sowohl nach dem Zeugnisse anderer Sänger als nach Maßgabe der Regel korrigirt. In längeren Gesängen jedoch, Geliebteste, haben wir eine einem hohen Tone angehörende Stimme und ein gegen die Regel übermäßiges Auf- und Abwärtssteigen gefunden. Weil aber der allgemeine Usus diesen so einmüthig zur Seite stand, wagten wir nicht, dieselben zu verbessern. Doch haben wir es bei den einzelnen Gesängen angemerkt, damit wir die nicht in Zweifel brächten, welche die Wahrheit der Regel suchen.

Daher habt ihr mit großem Verlangen und mit den inständigsten



Bitten und Bemühungen darauf gedrungen, dass zur Ehre Gottes und der h. Jungfrau, in deren ehrwürdigem Kloster das geschah, Regeln entstanden und so in passenden Noten das ganze Antiphonar mit den Formeln der Töne beschrieben werde.

In Anbetracht eurer Bitten, und um dem Befehle des Abtes (communis patris\*) zu entsprechen, wollte und vermochte ich nicht diese Arbeit zu unterlassen. Es ist aber bei den Weisen dieser Zeit die Wissenschaft dieser Kunst eine sehr schwierige und umfangreiche. Wem es daher gefällt, der möge immerhin, wenn auch mühevoll, das Feld bebauen und begehen. Wer aber dieses kleine Geschenk Gottes von ihm selbst empfangen hat, der wird an einfacher Kost sich sättigen. Damit ihr aber dieses besser einsehet und das Nöthige nach bestem Wissen von mir vernehmet, trete einer aus euch vor, um zu fragen oder mitzusprechen; ich werde nicht unterlassen alles zu beantworten, so gut es mir der Herr verliehen hat.

### **Anfang der Musica des H. Oddo.**

#### **Inhalt.**

1. Ueber das Monochord und dessen Gebrauch. 2. Ueber die Mensur. 3. Ueber den Ton und Halbton. 4. Ueber die Konsonanzen. 5. Ueber die Verbindungen der Stimmen. 6. Der Unterschied des Tones und Halbtones bei den Modi. 7. Ueber die Grenzen der Modi. 8. Was der Modus ist, und wie jeder unterschieden oder erkannt wird. 9. Ueber die Ausdehnung der Modi nach oben und nach unten. 10. Die acht Modi. 11. Die Formel des I. Modus. 12. Die Formel des II. Modus. 13. Die Formel des III. Modus. 14. Die Formel des IV. Modus. 15. Die Formel des V. Modus. 16. Die Formel des VI. Modus. 17. Die Formel des VII. Modus. 18. Die Formel des VIII. Modus.

1\*\*) Schüler: Was ist die Musik?

Lehrer: Die Musik ist die Wissenschaft recht zu singen und der leichte Weg zum vollkommenen Gesange.

Sch.: Wie so?

L.: Wie der Lehrer dir zuerst alle Buchstaben auf der Tafel zeigt, so bringt auch der Musiker dir alle Stimmen eines Gesanges auf dem Monochorde bei.

Sch.: Was ist das Monochord?

L.: Es ist ein länglich viereckiges Holz in Form eines Kastens,

---

\*) communis patris kann auch für Bischof oder Papst stehen. \*\*) Die am Rande sich folgenden Ziffern beziehen sich auf die Inhaltsangabe.

innen hohl wie eine Zither, über dem eine angebrachte Saite ertönt, durch deren Erklängen du leicht die verschiedenen Stimmen wahrnimmst.

Sch.: Wie wird diese Saite angebracht?

L.: Es wird der Länge nach über die Mitte des Kastens eine gerade Linie gezogen und mit Zurücklassung eines ganz kleinen Abstandes an beiden Enden zu beiden Seiten ein Punkt gesetzt. In den zurückgelassenen Abständen aber werden zwei Knöpfchen gesetzt, welche die so über der Linie ruhende Saite halten, so dass diese zwischen den beiden Knöpfchen so groß ist, wie die unter ihr befindliche Linie.

Sch.: Wie giebt aber die eine Saite viele und verschiedene Stimmen?

L.: Die Buchstaben oder Noten, deren sich die Musiker bedienen, sind der Reihe nach auf die unter der Saite gezogene Linie gesetzt; indem nun der Steg (modulus) sich zwischen Linie und Saite bewegt und dieselben nach den Buchstaben verkürzt und verlängert, bewirkt die Saite wunderbar den ganzen Gesang. Wird den Knaben durch diese Buchstaben irgend eine Antiphon notirt, so lernen sie dieselbe leichter und besser von der Saite, als wenn sie dieselbe von einem Menschen hören, und nach einer Uebung von einigen Monaten bringen sie mit Hinweglassung der Saiten bloß durch den Anblick hervor, was sie nie gehört haben.

Sch.: Sehr wunderbar ist, was du sagst. Unsere Cantoren wenigstens konnten zu einer solchen Vollkommenheit niemals gelangen.

L.: Die sind vielmehr umhergetappt, Bruder, und da sie den Weg nicht suchten, arbeiteten sie zeitlebens vergebens.

Sch.: Wie geschieht es, dass die Saite besser lehrt, als ein Mensch?

L.: Der Mensch singt, so gut er will und kann; die Saite aber ist durch die oben genannten Buchstaben von sehr weisen Menschen so kunstreich abgetheilt, dass sie nicht lügen kann, wenn sie sorgfältig beobachtet und beachtet wird.

2) Sch.: Aber, ich bitte, welches ist diese Kunst?

L.: Die Mensur des Monochords; denn was gut abgemessen ist, täuscht niemals.

Sch.: Kann ich vielleicht diese Messuren auf einfache Weise mit wenigen Worten erlernen?

L.: Mit Gottes Hilfe, heute noch; nur höre aufmerksam zu.

An das obere Ende des Monochord's setze zu dem oben angegebenen Punkte den Buchstaben  $\Gamma$ , das ist das griechische  $G$  (welches von vielen seines seltenen Gebrauches wegen nicht mitgerechnet wird.\*\*) Von diesem  $\Gamma$  bis zum Punkte, den wir an das Ende gesetzt haben, theile (den Raum) sorgfältig durch 9 und schreibe an das Ende des ersten 9tel zunächst dem  $\Gamma$  den Buchstaben  $A$ ; dieses  $A$  heist die erste Stimme. Von diesem ersten Buchstaben  $A$  theile bis zum Ende ebenso durch 9 und setze in den 9. Theil für die zweite Stimme den Buchstaben  $B$ . Hierauf kehre zu dem Anfange zurück und theile von  $\Gamma$  aus durch 4 und setze für die dritte Stimme den Buchstaben  $C$ . Von der ersten Stimme  $A$  theile ebenso durch 4 und setze für die vierte Stimme den Buchstaben  $D$ . Indem du auf dieselbe Weise von  $B$  aus durch 4 theilst, wirst du die fünfte Stimme  $E$  finden. Auch die dritte Stimme  $C$  bietet dir den sechsten Buchstaben  $F$  dar. Hierauf kehre zu  $\Gamma$  zurück und von diesem und den übrigen, wie sie der Reihe nach folgen, theile die genannte Linie in zwei Theile, also in der Mitte, bis du ohne  $\Gamma$  14 oder 15 Stimmen hast, und während du die Stimmen so in der Mitte theilst, musst du dieselben unähnlich machen. Z. B. Wonn du von  $\Gamma$  aus halbirst, so schreibe für  $\Gamma$   $G$ , für das getheilte  $A$  setze  $a$ , für  $B$  das andere  $\eta$ , für  $C$  das andere  $c$ , für  $D$  das andere  $d$ , für  $E$  das andere  $e$ , für  $F$  das andere  $f$ , für  $G$  das andere  $g$ , für  $a$  das  $\sharp$ , so dass in der einen Hälfte des Monochord's dieselben Buchstaben sind, wie auf der anderen. Ausserdem theile von der sechsten Stimme  $F$  aus durch 4 und setze rückwärts vor  $\eta$  das runde  $b$ , welche beide für eine und dieselbe Stimme gelten, und wovon eines die zweite neunte Stimme heist; beide zugleich kommen in einem und demselben Gesange in der Regel nicht vor. Die Figuren, sowohl Stimmen als Buchstaben, werden der Reihe nach so gesetzt:  $\Gamma$ I. AII. BIII. CIV.\*\*\*) DV. EVI. FVII. GVIII. aIX. IbX. II $\eta$ X. cXI. dXII. eXIII. fXIV. gXV.  $\sharp$ .

Sch.: Gott sei Dank! Ich verstehe gut und glaube, dass ich jetzt das Monochord zu machen weifs.

3) Aber ich bitte, was ist das, dass ich in einem regelrecht abgemessenen Monochorde hier kleinere und dort gröfsere Zwischenräume und Entfernungen wahrnehme?

L.: Der gröfsere Zwischenraum heist Ton und findet sich von  $\Gamma$  nach  $A$  und von  $A$  nach  $B$ ; der kleinere Zwischenraum aber,

\*) cf. Cotto bei Gerbert, 2. Bd. S. 235. \*\*) cf. Engelbert bei Gerbert 2. Bd. S. 285 und 321.

wie er von *B* nach *C* gefunden wird, heisst Halbton und macht ein kleineres Auf- oder Absteigen. Jedoch kann durch keine Mensur und nach keiner Berechnung die Ausdehnung eines Halbtones der des Tones gleichkommen; sondern wenn nach dem oben angegebenen Verhältnisse die Theilungen an rechter Stelle stattfinden, entstehen Töne und Halbtöne. Wenn du aber alle Töne aufgefunden hast, wirst du dich wundern, dass du in allen ganzen Tönen die Neuntheilung bemerkst, wie von *Γ* nach *A* und von *A* nach *B*, wo du sie ursprünglich gemacht hast. Aber das 1. und 2. *b* in der neunten Stimme machen unter sich weder einen Ton noch einen Halbton aus,\*) sondern von dem ersten *b* der 9. Stimme zur 8. Stimme *a* ist ein Halbton und nach der 10. Stimme *c* ist ein Ton. Jedoch das zweite *b* in der 9. Stimme macht umgekehrt zur 8. Stimme *a* einen Ton und zur 10. Stimme *c* einen Halbton. Daher ist eines der beiden *b* immer überflüssig, und in welchem Gesange du das eine nimmst, wirst du das andere vermeiden, damit du nicht an derselben Stelle Ton und Halbton zu machen scheinst, was unpassend ist.

Sch.: Höchst wunderbar ist, dass, obgleich ich nur von *Γ* nach *A* und von *A* nach *B* durch 9 getheilt habe, ich nun doch gefunden habe, dass alle Töne gleicherweise auf der Neuntheilung beruhon. Aber sage mir, ob es noch andere Theilungen des Monochord's giebt, und ob sie in allen oder in den meisten Stellen gefunden werden?

4) L.: Ausser dem Tone giebt es drei Theilungen, welche die natürliche Lage der Stimmen, die wir oben angegeben haben, einhalten. Die erste ist viertheilig, weil sie in vier getheilt ist, wie von *A* nach *D*, und hat vier Stimmen und drei Zwischenräume, nämlich zwei Töne und einen Halbton. Wo du daher im Monochord zwischen zwei Stimmen zwei Töne und einen Halbton findest, kannst du annehmen, dass das Intervall dieser Stimmen in der Viertheilung verläuft; und daher erhält es den Namen diatessaron, nämlich von vier. Die zweite Theilung aber ist dreitheilig, wie von *A* nach *B*; in deren Zwischenraum sind fünf Stimmen und vier Intervalle, nämlich drei Töne und ein Halbton enthalten. Wo du daher zwischen zwei Stimmen drei Töne und einen Halbton siehst, wird deren Zwischenraum bis zum Ende in drei Schritten verlaufen.

---

\*) cf. Boetius 3. Buch 8. Kap. und Glarean Dodec. 1. Buch 10. Kap. Dasselbst wird an einer beigesetzten Figur nachgewiesen, dass die beiden Stimmen *b* und  $\flat$  unter sich um ein Komma weiter abstehen als *a* von *b* und  $\flat$  von *c*. In ähnlicher Weise Marchettus bei Gerbert 3. Bd. S. 74.

Das Intervall aber wird diapente genannt von fünf, weil in seinem Umfange fünf Stimmen sind. Die dritte Theilung ist zweitheilig, weil durch zwei oder in der Mitte getheilt wird, und heisst diapason, das ist von allen. Diese wirst du, wie oben gesagt, deutlich aus der Aehnlichkeit der Buchstaben erkennen, wie vom ersten A nach dem achten a. Sie besteht aus acht Stimmen und 7 Intervallen, nämlich fünf Tönen und zwei Halbtönen; auch enthält sie zugleich eine Quarte und eine Quinte. Von A nach D ist eine Quarte, von D nach a eine Quinte, von A nach a eine Octave, so: A, B, C, D, E, F, G, a.

Sch.: In wenigen Worten erfahre ich nicht wenig über die Theilungen. Jedoch ich wünschte zu hören, warum dieselben Buchstaben in dem ersten und zweiten Theile gesetzt werden.

L.: Dies kommt daher, weil diese beiden Theile so unter sich übereinstimmen (es entstehen ja die Stimmen des zweiten Theiles von G aufwärts, mit Ausschluss des 1. b in der 9. Stimme, aus den Stimmen des ersten Theiles durch die Octave) dass die Stimmen, welche im ersten Theile einen Ton oder Halbton, oder eine Quarte oder Quinte ausmachen, diese es anerkanntermaßen im zweiten Theile auch thun. Z. B. Im ersten Theile ist von F nach A ein Ton, nach B aber eine große Terz, nach C eine Quarte, nach D eine Quinte, nach G eine Octave; ebenso ist im zweiten Theile von G nach a ein Ton, nach b eine große Terz, nach c eine Quarte, nach d eine Quinte, nach g eine Octave. Daher kommt es, dass jeder Gesang, wie im ersten so auch im zweiten Theile gesungen werden kann. Jedoch die Stimmen des ersten Theiles ertönen übereinstimmend zu denen des zweiten Theiles, wie Männer- und Knabenstimmen.

Sch.: Ich denke, das ist sehr weise geschehen. Indess aber erwarte ich zuerst zu hören, wie ich einen Gesang notiren kann, damit ich selbst ohne Lehrer denselben festhalte, so dass, wenn du wirst Beispiele der Regeln gegeben haben, ich denselben besser untersuchen, und wenn etwas über meinen Verstand geht, zu jenen Noten meine Zuflucht nehmen kann.

L.: Lege dir die Buchstaben des Monochord's, wie sie der Gesang hin und her durchläuft, vor, so dass du, wenn du die Wirkung dieser Buchstaben noch nicht ganz inne hast, die Saite hart an demselben Buchstaben anschlagend von dem Lehrer ohne sein Wissen wunderbar hörst und lernst.

Sch.: In der That, sage ich, einen wunderbaren Lehrer hast du

mir gegeben, welcher, von mir gemacht, mich lehrt, und der, mich lehrend, selbst nichts versteht. Fürwahr, ich schätze ihn besonders wegen seiner Geduld und seines Gehorsames; denn er singt mir, wenn ich es will, und wird nie durch meinen langsamen Sinn erregt, mich mit Schlägen oder Schimpfen traktiren.

L.: Ein guter Lehrer ist er; aber er verlangt einen aufmerksamen Zuhörer.

5) Sch.: Worin ist besonders Aufmerksamkeit anzuwenden?

L.: In den Verbindungen der Stimmen, welche die verschiedenen Konsonanzen hervorbringen, damit du, wie sie nämlich verschieden und abweichend sind, eine jede in ihrer Verschiedenheit und Abweichung bequem anzugeben vermagst.

Sch.: Bitte, sage mir, wie viele Abweichungen es giebt, und zeige es durch gewöhnliche Beispiele.

L.: Es giebt deren sechs, sowohl im Auf- als Absteigen. Die erste Verbindung entsteht, wenn jene zwei Stimmen verbunden werden, zwischen denen ein Halbton ist, wie von der 5. Stimme *E* zur 6. *F*, welche kleiner und gedrückter ist, als die übrigen, wie z. B. das erste Aufwärtssteigen dieser Antiphon: Haec est, quae<sup>E F E</sup> nescivit; abwärts aber ebenso umgekehrt: Vidimus stellam. Die zweite Verbindung aber entsteht, wenn zwischen zwei Stimmen ein Ton ist, wie aufwärts von der 3. Stimme *C* zu der 4. *D*, so: <sup>C D E F D</sup> Non vos relinquam; abwärts aber so: <sup>D C E F G E D D</sup> Angelus Domini. Die dritte Verbindung ist die, welche zwischen zwei Stimmen einen Abstand von einem Ton und Halbton hat, wie zwischen der 4. Stimme *D* und der 6. *F*, aufwärts so: Johannes autem; abwärts so: <sup>D D F F F D</sup> In lege. Die vierte Verbindung hat zwischen zwei Stimmen zwei Töne, wie von der 6. Stimme *F* zu der 8. *a*, aufwärts so: <sup>E F a a b</sup> Adhuc multa habeo; abwärts so: <sup>a F a oco</sup> Ecce Maria. Die fünfte Verbindung entsteht durch die Quarte, wie von der 1. Stimme *A* zu der 4. *D*, aufwärts so: <sup>A D</sup> Valde honorandus; abwärts aber so: <sup>a G D</sup> Secundum autem. Die sechste Verbindung aber entsteht durch die Quinte, wie von der 4. Stimme *D* zur 8. *a*, wie sie ist in: <sup>Da ba a G G</sup> Primum quaerite; abwärts, wie von der 7. Stimme *G* zur 3. *C*: <sup>G C D</sup> Canite tuba. Andere regelrechte Verbindungen werden nirgends gefunden.

6) Die gewöhnlichen Sänger verfallen oft in sehr großen Irrthum, weil sie die Wirkung des Tones und Halbtones und der anderen Konsonanzen zu wenig erwägen. Jeder aus ihnen wählt sich das aus, was besonders den Ohren zusagt oder was beim Lernen oder Vortragen leichter von Statten geht; und so entsteht ein großer Wirrwar in vielen Gesängen rücksichtlich des Modus, dem sie angehören sollen. Unter Modi aber verstehe ich alle acht Töne und Modi aller Gesänge, welche der Reihe nach in den Formeln entstehen, damit nicht, wenn ich Töne sagen werde, ein Zweifel darüber entsteht, ob von den Tönen der Formeln oder von den Tönen gesprochen wird, welche durch die Neuntheilung entstanden sind. Wenn du daher jene Cantoren über irgend einen Gesang fragst, welchem Modus er angehöre, antworten sie sogleich, was sie nicht kennen, als wenn sie es vollkommen verständen. Wenn du sie aber nach dem Grunde fragst, woher sie das wüssten, antworten sie verlegen: Weil er am Anfange und am Ende anderen Gesängen dieses Modus ähnlich ist. Und da sie durchaus von keinem Gesange bestimmen können, wessen Modus er ist, wissen sie auch nicht, dass die Verschiedenheit einer einzigen Stimme den Modus zu wechseln zwingt, wie diese Antiphon: *O beatum pontificem*\*), welche, obgleich sie nach dem Anfange und der Finale dem zweiten Modus angehört, allein wegen des Aufwärtsschreitens der einen Stimme bei den Worten „o Martine dulcedo“ von H. Oddo in den ersten Ton sehr sorgfältig ist berichtigt worden. Ebenso wirst du dieses in der Antiphone „Domine, qui operati sunt“ genauer wahrnehmen können. Denn wenn du diese, wie das manche thun, nach dem sechsten Modus, in dem Buchstaben *F*, anfängst, wird sie sich von diesem Modus nur durch den Halbton auf einer Silbe bei den Worten „in tabernaculo tuo“ unterscheiden. Weil sie aber so gebräuchlich ist und gut klingt, muss sie nicht verbessert werden. Untersuchen wir aber, ob sie etwa in einem anderen Tone angefangen werde, und finden sie diesem Modus ganz übereinstimmend, so ist es nicht nöthig sie zu verbessern. Fange sie daher im Buchstaben *G*, das ist im achten Modus, an, so wirst du bemerken, dass sie regelrecht in demselben steht. Daher beginnen manche „Domino“ wie „a modo dico vobis.“ Hieraus ersieht man, dass der ein unerfahrener Musiker ist, welcher leichtsinnig und vermessen viele Gesänge verbessert, bevor er nicht alle Modi durchgegangen, ob sie vielleicht in irgend einem stehen könnten; denn nicht so sehr um die Aehnlichkeit mit anderen Gesängen

\*) cf. Engelbert bei Gerbert 2. B. S. 355.

als um die regelrechte Beschaffenheit möge man besorgt sein. Wenn sie zu keinem Tone passen, mögen sie nach dem verbessert werden, von dem sie weniger abweichen; und zwar ist dies zu beachten, damit der verbesserte Gesang passender klinge, als auch von seiner früheren Beschaffenheit wenig abweiche.

Sch.: Du hast wohl daran gethan mich vor dem Irrthum unwissender Cantoren und auch vor denen zu sichern, welche nicht, wie es nöthig ist, den Geist an der sorgfältigen Untersuchung des regulären Monochords und an der Richtigbefindung regelmässiger oder an der Verbesserung gefälschter Gesänge üben; du hast, wenn auch mit wenigen Worten, mir keine geringe Einsicht gegeben.

7) Jedoch, füge bei, aus wie vielen Stimmen der Gesang bestehen muss!

L.: Einige sagen, aus acht, andere, aus neun, und wieder andere, aus zehn.

Sch.: Weshalb aus acht?

L.: Wegen der grössten Theilung, der Octave, oder, weil bei den Alten die Cithern acht Saiten hatten.

Sch.: Weshalb aus neun?

L.: Wegen der zwei Quinten, welche aus neun Stimmen bestehen. Denn da von *F* nach der vierten Stimme *D* die erste Quinte und von diesem *D* nach der achten *a* die zweite Quinte ist, so sind von *F* nach der achten Stimme *a* neun Stimmen.

Sch.: Weshalb aus zehn?

L.: Nach dem Beispiele des David'schen Psalters\*), oder weil in zehn Stimmen drei Quartan gefunden werden: denn von *F* nach der dritten Stimme *C* ist eine Quarte, von der dritten *C* nach der sechsten *F* die zweite, und von der sechsten *F* nach dem ersten *b* der neunten Stimme die dritte Quarte, und daher sind von *F* nach dem ersten *b* der neunten Stimme zehn Stimmen.

Sch.: Können auch weniger Stimmen im Gesange vorkommen?

L.: Es können allerdings fünf oder vier darin sein, aber es müssen die fünf eine Quinte und die vier eine Quarte ausmachen.

Sch.: Die allgemeine Meinung und fast alle Gesänge beweisen es, dass es sich so verhält, wie du sagst. Erkläre, was der Ton ist, den du auch öfters Modus nennst!

8\*\*) L.: Tonus oder Modus ist die Regel, welche jeden Gesang nach seiner Finale beurtheilt. Denn wenn man die Finale nicht

\*) cf. S. Tunsted b. Coussemaker IV, 235. \*\*) Von hier beginnt die triersche Hds.



weiß, kann man nicht erkennen, wo der Gesang angefangen und wie weit er sich aufwärts oder abwärts bewegen darf.

Sch.: Welche Regel nimmt der Anfang von der Finale?

L.: Jeder Anfang muss mit der Finale nach den bekannten sechs Konsonanzen übereinstimmen. Keine Stimme kann einen Gesang anfangen, wenn sie nicht die Finale selbst ist, oder in einer aus den sechs Konsonanzen mit der Finale übereinstimmt, und in jeder Stimme, welche mit der Finale in diesen Konsonanzen übereinstimmt, kann ein so geschlossener Gesang beginnen, mit Ausnahme des Falles, dass ein Gesang im dritten Modus in der fünften Stimme *E* geschlossen wird, welche dem Halbton zunächst ist; dann wird man öfter in der zehnten Stimme *c* angefangen finden, welche von der fünften Stimme *E* nach oben um eine Quinte und einen Halbton entfernt ist.

Offenbar müssen auch in jedem Modus die Einschnitte, das heißt die Stellen, in denen wir im Gesange innehalten, und in denen wir abtheilen, in den Stimmen geschlossen werden, in denen ein Gesang desselben Modus angefangen werden kann. Und wo ein Modus besser und öfter beginnt, dort pflegt er auch schicklicher seine Einschnitte anzufangen und zu schließen. Es wird gelehrt, dass die meisten Einschnitte in der Finale des Modus geendigt werden müssen, damit nicht, wenn in irgend einer anderen Stimme mehr Einschnitte geschehen als in der Finale, auch die Gesänge verlangen in derselben geschlossen und von dem Modus, in welchem sie angefangen, versetzt zu werden zwingen. Kurz, ein Gesang gehört meistens dem Modus an, in welchem größtentheils seine Einschnitte verlaufen; auch die Anfänge werden häufiger und passender in der Finale des Gesanges gefunden. Als Beispiel des Gesagten gilt dir diese Antiphon<sup>\*)</sup>

*a° a c a° f f° ad*

Tribus miraculis — erster Einschnitt.

*a c a f f g c f d c d*

ornatum diem sanctum colimus — zweiter Einschnitt.

*d a<sup>aa</sup> a g a g a g f d e f g f° ad*

Hodie stella magos duxit ad praesepeium — dritter Einschnitt.

*d a<sup>aa</sup> a g f f° d a c d d*

Hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias — vierter Einschnitt.

*c c g g f a g a g f g g f*

Hodie a Johanne Christus baptizari voluit — letzter Einschnitt.

<sup>\*)</sup> cf. Microlog des Guido bei Gerbert, 2. Bd. S. 6 und 12, woselbst das „Tribus miraculis“ an verkehrter Stelle steht.

9) Daher siehst du, dass im regelmässigen Gesange die meisten Einschnitte in der Finale geschehen und dass auch die Gesänge selbst in diesem Tone anfangen und endigen.

Sch.: Ueberall bestätigt es das Ansehen der Gesanglehrer, dass es so ist, wie du sagst. Jedoch fahre fort über die Höhe und Tiefe; welche Regel nimmt der Gesang in dieser Hinsicht von der Finale?

L.: In höher gelegenen Gesängen, wie im 1., 3., 5. und 7. Modus, darf kein Gesang von seiner Finale aus weiter aufwärtssteigen als zur Octave, in welcher nämlich derselbe Buchstabe wie in der Finale ist. Wegen der besonderen Grösse der Theilung, Octave genannt, hat auch der Gesang unter der Finale eine Stimme. In tiefer gelegenen Gesängen aber, wie im 2., 4., 6. und 8. Modus, wird kein Abstoigen einer Stimme unter die Finale gefunden, welche nicht mit der Finale in einer der sechs Konsonanzen verbunden wäre; aufwärts hingegen schreiten sie nach denselben Konsonanzen von der Finale bis zur Quinte, zuweilen aber bis zur Sexte. In welchen Stimmen aber die Gesänge aller Modi öfter beginnen nach dem gegenwärtigen Usus, das wirst du deutlich in den Formeln derselben ersehen.

10) Sch.: Nachdem du dargethan hast, dass die Gesänge aller Modi nach ihrer Finale beurtheilt worden, ist es Zeit zu sagen, wie viele Modi oder Töne es giebt.

L.: Manche sagen, es gäbe deren vier.

Sch.: Weshalb?

L.: Weil jeder reguläre Gesang in vier Stimmen des Monochord's geschlossen werden kann.

Sch.: Welcho sind jene Stimmen?

L.: Die vierte Stimme *D*, in welcher der authentus protus, das ist, erster Hauptmodus, die fünfte Stimme *E*, in welcher der authentus deuterus, das ist zweiter Hauptmodus, die sechste Stimme *F*, in welcher der authentus tritus, das ist dritter Hauptmodus, die siebente Stimme *G*, in welcher der authentus tetrardus, das ist vierter Hauptmodus, schliesst. Aber diese vier werden in acht abgetheilt.

Sch.: Weshalb?

L.: Wegen der hohen und tiefen Gesänge. Denn wenn ein Gesang im authentus protus helltönend und hoch ist, so theilt man ihn dem authentus protus, wenn er dagegen tief und niedrig ist, dem plaga proti zu.

(Schluss folgt.)

## Théodore de Lajarte's

Bibliothèque musicale du théâtre de l'opéra. Catalogue historique, chronologique, anecdotique publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique et des beaux-arts et rédigé par Th. de Lajarte, Bibliothécaire attaché aux archives de l'opéra. Avec portraits gravés à l'eau-forte par Le Rat. Paris Libraire des Bibliophiles M DCCC LXXVIII (in 8 Lieferungen von 1876—1878 erschienen, Preis der Lifg. 5 fr.) In gr. 8<sup>o</sup>, 374 und 350 Seiten. Das Werk, in geschmackvoller und eleganter Ausstattung, liefert einen werthvollen Beitrag zur Bibliographie vom zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts bis zur heutigen Zeit. Das Vorwort belehrt uns, dass wir in Vorliegendem den Katalog der Musikbibliothek der Oper in Paris erhalten von den Zeiten Lully's (1671) ab bis heute. Aus dem geschichtlichen Ueberblicke über die Verwaltung der Bibliothek erfahren wir, dass bis zum Jahre 1865 der „copiste de l'Académie“, d. h. der erste Kopist, unter dessen Anleitung alle Kopien gemacht wurden, auch zugleich der Bibliothekar der Sammlung war. Seite 3 u. f. werden auch einige Namen (von 1738 ab) mitgetheilt. Der Ort der Bibliothek hat im Laufe der Zeit mehrfach gewechselt. Von dem heutigen Orte, einem Saale, giebt das Werk eine Abbildung. Von interessanten Einzelheiten der Vorrede sei noch erwähnt, dass die 80 Bände in Fol. und 4<sup>o</sup> von Beffara, welche im Verlaufe von 40 Jahren entstanden waren und die Nachforschungen über die Oper enthielten, beim Brande des Stadthauses zu Paris im Jahre 1871 durch die Commune vernichtet wurden. So haben die zwei welt-historischen Jahre für die Wissenschaft zwei herbe Verluste zu verzeichnen: die Straßburger Bibliothek und die Stadtbibliothek in Paris. Ferner fanden sich beim Ordnen der Bibliothek eine große Anzahl Packete, die wohl seit vielleicht hundert Jahren nicht geöffnet waren und sowohl unaufgeführte als aufgeführte Werke enthielten. Die Bibliothek besitzt demnach 241 vollständige Opern in Partitur und allen Stimmen und Rollen, 110 vollständige Ballette; 184 Partituren ohne Stimmen, 97 Werke von denen die Partitur fehlt (also sich wahrscheinlich nur in Stimmen vorfinden), 75 Packete mit Arien zu Balleten in Partitur, eine große Anzahl Cantaten und „politische“ Piecen, Symphonien, Concerte und Instrumentalpiecen und einige Messen und Motetten, die wahrscheinlich zu geistlichen Concerten angeschafft wurden. Seite 11 erwähnt der Verfasser noch, dass die Bibliothek der Sarbonne durch den Marquis de La Salle

eine interessante Sammlung Opern erhalten hat und zwar sind dies 107 Partituren in fol., darunter Opern von Lully (20), Rameau (6), Destouches u. a.; 75 Partituren in quer 4<sup>o</sup> und 68 Mappen mit Stimmen und Rollen (die Autoren verzeichnet der Verfasser nur zum Theil).

Werfen wir nun einen Blick in den Katalog selbst, so unterscheidet sich derselbe wesentlich von der sonst üblichen Art. Der Verfasser theilt die Zeit von 1671 bis heute in 6 Perioden: Lully, Campra, Rameau, Gluck, Spontini, Rossini und Meyerbeer. — Man sieht: der Franzose selbst kommt dabei schlecht weg und das Zeugniß für sein Operntalent fällt schwach aus. — Jeder Periode ist das Portrait des betreffenden Komponisten in gutem Stahlstich vorgesetzt. Darauf werden unter laufender Nr. die Opern in chronologischer Reihenfolge nach der Zeit ihrer Aufführung verzeichnet Pomone, Musik von Cambert, Text von P. Perrin, repräsentirt zum ersten Male am 19. März 1671 auf dem Theater in der StraÙe Guénégaud, eröffnet den Reigen. Die Wiedergabe der Titel ist mit Luxus ausgestattet und wie es scheint dem Originaltitel genau nachgeahmt. Bei der Beschreibung der Werke vermissen wir die Seiten- oder Blattzahl, sonst erstreckt sich dieselbe auf alle mögliche interessante Notizen, denn wir erfahren nicht nur das Datum der ersten Aufführung, sondern auch die der späteren, nebst den Namen der Sänger, Sängerinnen und Tänzer, ferner ob das Werk gedruckt worden ist und welche Piece daraus sich des größten Beifalls zu erfreuen hatte. Wahrhaftig, mehr kann man nicht verlangen. Ja, sogar hie und da wird noch ein Stückchen Text mitgetheilt, was ein ganz besonders Interesse hat. Am Schlusse jeder Periode schliessen sich „*Notices biographiques sur les auteurs de la période*“ an und zwar über Komponisten und Dichter. Die letztverzeichnete Nr., DXCLV, ist die *Sylvia ou la Nympe de Diane*, Ballet. Musik von Leo Delibes. Aufgeführt den 14. Juni 1876. Von Seite 249 des 2. Bd. ab beginnt ein „*Appendice*“, welcher die übrigen Werke der Bibliothek enthält, wie Cantaten, *pièces politiques*, Partituren und Fragmente, *Opéra reçus et non représentés*, Ouverturen, Sinfonien, Concerte, Romanzen und Arien. Dieser Appendix befließt sich sehr großer Kürze und giebt manchmal, z. B. bei den Romanzen und Arien, nur den Namen des Komponisten an. Diesem schliessen sich 2 Register an, das eine verzeichnet alphabetisch die Namen der Oper oder anderer Musikpiecen, das andere diejenigen der Autoren. Das erstere ist mit großer Sorgsamkeit

angefertigt und giebt bereits Aufschluss auf manche Frage. Somit erfüllt das Werk nach allen Seiten hin die Ansprüche eines wissenschaftlichen Werkes verbunden mit einem geschmackvollen sogar eleganten Aeußeren, und man kann wohl sagen, dass solcho Werke nicht oft das Licht der Welt erblicken, denn mehr oder weniger klebt jedem ein Stück des irdischen Misere an. E.

## Mittheilungen.

\* Der Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, Organ des germanischen Museum, bringt in Nr. 11 von 1879 eine Beschreibung eines Puppenhauses (Dockenhaus), welches im Jahre 1558 auf Rechnung des Herzogs Albrecht's V. von Bayern angefertigt und nachdem es später in der herzogl. Kunstkammer Aufnahme gefunden, im Jahre 1598 durch den Hofrath Fickler inventirt und ausführlich beschrieben wurde (Cod. Bav. 2133 in fol., k. Bibl. München). Dort heisst es Spalte 318, bei Beschreibung der Kapelle im 4. Stock: „Neben dem Altar (steht) ein Instrumentl oder Virginal in seinem Futteral. In der Mitte dieser Kapelle steht ein Pultbrett von rothem Doppeltaft überdeckt, darauf ein Gesangbuch, mit rothem Atlas überzogen, auch mit vergoldeten Silberbeschlägen, welches der Bassus (sic?); hinter dem Pultbrett stehn die Cantores in schwarzen langen wollenen Röcken, mit Sammt verbrämt, sechs Personen. Neben diesem Pultbrett (steht) an der Wand ein anderes Pultbrett, auch mit rothem Doppeltaft bedeckt; darauf liegt ein dem vorigen gleiches Gesangbuch, der Altus. Beineben liegen auch in gleicher Form der Tenor und Discant sammt 4 kleinen Gesangbüchlein in Schwarz eingebunden.“ Als Erklärung der oben genannten Instrumente heisst es in der Anmerkung 30: „Orgel“. Das ist ein Irrthum. Ein Instrumentl oder Instrument war ein Klavier in der Form eines länglichen viereckigen Kastens und ein Virginal ist die in England gebräuchliche Bezeichnung eines Spinetts's, ebenfalls eines Klavierinstrumentes. Beide Instrumente waren oft sehr klein und konnten mit Leichtigkeit von einem Menschen getragen werden; sie bestanden oft nur aus einem schmalen Kasten und wurden beim Gebrauch auf einen Tisch oder ein dazu bestimmtes Gestell gelegt. Die Beschreibung sagt „Instrumentl oder Virginal in seinem Futteral“, daraus ergiebt sich, dass die äussere Form beider Klavierinstrumente gleich war und sich dasselbe in einem Futteral, also einer Umhüllung, einem Holzkasten oder vielleicht seiner kostbaren Ausstattung halber in einem Lederfutterale befand. Die darauf folgende Beschreibung der Sänger nebst ihren Pulten und Stimmbüchern ist nicht ganz klar, doch lässt sich so viel daraus erkennen, dass für jede der 4 Stimmen ein Notenpult mit dem dazu gehörigen Stimmbuche: Discant, Alt, Tenor und Bass in der Kapelle aufgestellt ist. Das Pult für den Bassus steht mitten in der Kapelle und die übrigen befinden sich an der einen Wand derselben. Vielleicht hat unser geehrtes Mitglied Herr Jul. Jos. Maier in München die Güte die Stelle im Ms. nochmals zu vergleichen.

\* Eustorg de Beaulieu, Poète et Musicien (16. siècle). Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique de 2 Chansons par G.

Becker. Paris libr. Sandoz et Fischbacher, G. Fischbacher, Editeur, 1880. 12°, 30 pp. Eustorg oder Hector de Beaulieu war bisher ein wenig bekannter Autor, und die sorgsam gesammelten Notizen sind daher sehr willkommen. Eustorg war aus Beaulieu, einer kleinen Stadt in der Provinz Limousin gebürtig und gehört dem Anfange des 16. Jahrh. an, denn 1522 war er Organist in Lectoure, 1523 in Tulle. Aus jener Zeit sind mehrere literarische Arbeiten von ihm bekannt; so auch aus dem Jahre 1529: „Les gestes des solliciteurs“, aus der man ersieht, dass er dem Priesterstande angehörte. Um 1536 finden wir ihn in Lyon und wendet er sich hier dem Protestantismus zu. Am 1. Mai 1537 geht er nach Genf und bekleidet dort wahrscheinlich einen Pastorposten, denn um 1546 giebt er sich den Titel „ministre évangélique“. Darauf finden wir ihn 1548 in Basel, woselbst sein Name in dem Register der dortigen Universität eingeschrieben ist. Um 1549 besucht er Bern, dann Bienne. Endlich, nach dem Diarium eines Ministers von Basel, Johann Gastius, starb er den 8. Januar 1552 daselbst und heisst es dort: „dass der Studiosus Hector, auch Eustorgius genannt, in grosser Armuth gestorben sei und durch den Dr. Amerbach zu Basel das Stipendium des Erasmus genoss.“ Der Verfasser beschäftigt sich darauf mit den Leistungen des Autors und fallen davon der Musik nur einige wenige Chansons zu, von denen im Anhang zwei derselben mitgetheilt sind: 1) Voici le bon temps, 2) Mondain séjour, beide zu 4 Stimmen. Die Partitur weist mehrfache Fehler auf und keine Erhöhung der Leitertöne. So muss es z. B. Discant S. 24 Takt 2: g fis e fis g heissen und S. 25 vorletzter Takt: e g g fis g. Im Alt S. 25 Takt 4: gg statt ff und so fort.

\* Herr Prof. Crecelius theilt der Redaktion zu den Aktenstücken (Documenten) in Nr. 12 der Monatsh. von 1879 Seite 202 ff Folgendes mit:

In Nr. IV, Zeile 6: das (neu machen und graben eines Petschafts) ich denn nicht enkan, hier bedeutet enkan nicht „erkenne“, wie angegeben ist, sondern *en* ist die alte Verneinung, welche früher vor das Verbum gestellt wurde: *ich enkan* bedeutet also s. v. a. *ich kann nicht*. Das dabei stehende *nicht* ist ursprünglich nur eine Verstärkung der Verneinung, welche hinzutreten oder wegbleiben konnte; später hat sie das alte *en* ganz verdrängt. So heisst es denn auch an der entsprechenden Stelle von No. III, Z. 8: das ich denn nicht *kan*. Hinter diesem Worte muss in No. III eine Interpunktion stehen; denn das folgende gehört zusammen: des (ergänze: ist) alles nicht, also [so, wie] ich ken ewren genaden besweret bin. Dem entsprechen in No. IV die Worte: das den alles nicht also geschehen ist.

In No. V, Z. 8 v. u. erhält Anthonius die Erlaubniss in den Sächsischen Landen frei durchzuziehen „mit seynem getzewge Orgeln laden kleinhat“. Das letztere, mit einem Fragezeichen versehene Wort ist kleinät = klein öd. Dieses Wort bezeichnet ursprünglich eine zierlich, fein gearbeitete Sache, ein besonders feines Kunstwerk, dann ein werthvolles Geschenk u. s. w.

\* Die verspätete Versendung der Publikation für 1880 ist durch eine Beschädigung des Cylinders der Schnellpresse in Folge der Kälte entstanden und liegt daher die Ursache ausser aller menschlichen Berechnung.

\* Hierbei eine Beilage. Das deutsche Lied, 2. Band Seite 1–16.

# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

**XII. Jahrgang.**  
**1880.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstraße 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

**No. 3.**  
APR 20 1880

## **Oddo's von Clugny Dialog.** **B(P. Bohn.)**

(S c h l u s s.)

Sch.: Weshalb heisst er plaga protī?

L.: Er heisst plaga protī, das heisst, Theil des ersten, weil er in derselben Stelle oder Stimme *D* des Monochord's geschlossen wird, in welcher auch der authentus protus schließt. Aehnlich wird ein hoher Gesang im authentus deuterus dem authentus deuterus, aber ein tiefer in demselben dem plaga deuteri zugetheilt. In derselben Weise sagt man vom authentus tritus und plaga triti und vom authentus tetrardus und plaga tetrardi. Gewöhnlich sagt man für authentus protus und plaga protī 1. und 2. Modus, für authentus deuterus und plaga deuteri 3. und 4. Modus, für authentus tritus und plaga triti 5. und 6. Modus, für authentus tetrardus und plaga tetrardi 7. und 8. Modus. Daher giebt es acht Modi, durch welche jeder in ihnen verlaufende Gesang in acht verschiedenen Färbungen wechseln wird.

Sch.: Wie werde ich das Verschiedene und Gemeinsame derselben bemerken können?

L.: Durch Töne und Halbtöne; denn wo Töne und Halbtöne zugleich sind, dort sind auch ebenso die übrigen Konsonanzen: wo zwei Töne und ein Halbton sind, wird auch eine Quarte sein, und wo drei Töne mit einem Halbton verbunden sind, wird eine Quarte nicht fehlen. Aehnlich müssen auch die übrigen Konsonanzen erkannt werden.

Sch.: Bitte, sage und theile mit, was in Betreff der Modi folgt!

11) L: Der erste Modus schließt in der vierten Stimme *D* und schreitet durch Töne und Halbtöne aufwärts in die elfte Stimme, in welcher derselbe Buchstabe *d* ist, so dass nach der Finale ein Ton, dann ein Halbton und zwei Töne und wiederum ein Halbton und zwei Töne folgen; abwärts bewegt er sich um einen Ton unter die Finale bis zur dritten Stimme, auf diese Weise:

Formel des 1. Modus: *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Halbton, *b*  $\frac{1}{2}$  Halbton, *c* Ton *d*\*)

Manche wollen ein Decachord machen und fügen noch die zweite Stimme *B* hinzu; jedoch ist es nicht gebräuchlich, dass der erste Modus bis zu diesem hinabgeht, Ein Gesang dieses Modus aber

beginnt in *C*, wie: *O beatum pontificem*, häufiger in *D* wegen Ueber-

einstimmung mit der Finale, wie: *Ecce nomen Domini*; auch in *E*,

wenn auch selten, wie: *Gaudete in Domino*; in *F*, wie: *Ipsi soli*; auch

in *G*, wie: *Canite tuba*; auch in *a*, wie: *Veniet Dominus*, oder *Exi cito*.

12) Der zweite Modus schließt gleichfalls in derselben Stimme *D* und steigt aufwärts zum ersten *b* der neunten Stimme, gelangt jedoch nicht bis zur zehnten oder elften Stimme; abwärts aber bewegt er sich um einen Ton, Halbton und Ton unter die Finale bis zur ersten Stimme *A*, zuweilen jedoch, aber selten, um noch einen Ton bis zu *F*, und es entstehen zehn Stimmen, auf diese Weise:

Formel des 2. Modus: *F* Ton, *A* Ton, *B* Halbton, *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b*.

Der zweite Modus hat daher *F*, *A* und *B*, die der erste Modus nicht hat, und der erste Modus hat die zehnte Stimme *c* und die elfte *d*, welche der zweite nicht hat. Jedoch giebt es viele Gesänge dieser Modi, welche abwärts nicht zu *F*, *A* und *B* nur aufwärts nicht zu *c* und *d* sich erstrecken, bei denen es daher zweifelhaft ist, ob sie dem ersten oder zweiten Modus angehören. Ihre Unterscheidung besteht darin, dass diejenigen, welche nicht zur achten und neunten Stimme aufsteigen, sicher dem zweiten Modus angehören. Daher werden die achte und neunte Stimme den beiden Modi gemeinsam sein; wenn zu diesen ein Gesang aufsteigt und lange in

\*) In der trierischen Hds. fehlt in den Formeln die Intervallangabe; auch setzt dieselbe stets nur ein *b*.



denselben verweilt, oder drei- oder viermal in dieselben zurückschlägt, oder wenn er in der achten Stimme beginnt, wird er dem ersten Modus angehören. Wenn der Gesang aber in tieferen Stimmen beginnt und in seiner Ausdehnung sehr selten zu jenen Stimmen

aufsteigt, wird er dem zweiten Modus zuzutheilen sein; (so: Circum-  
<sup>a e a d a f g a d a c f g a b g a g f a f a f c d a a a a f</sup>  
 dantes Deus Deus meus ad te de luce vigilo assumpsit Jesus discipulos

<sup>a a</sup>  
 suos; und viele andere.\*) Sonst werden die beiden Modi nach der Verschiedenheit der Formeln und nach den Differenzen unterschieden. Die Anfänge des zweiten Modus sind: in *F*, wie: Educ de carcere;

<sup>a c d a o f d a c e a c c d a o f a</sup>  
 in *A*, wie: Omnes patriarchae; in *C*, wie: Nonne cor nostrum; in

<sup>a c d o f f f o a a</sup>  
*D*, wie: Ecce in nubibus coeli; in *E*, wie: Animalia; Ecce Maria;  
<sup>f f f a f g f c d o c d f f o</sup>

in *F*, wie: Quem vidistis; in *G*, wie: Intravit Bartholomäus. In *F*, *B*, *E* und *G* wird man selten Beispiele finden.

Sch.: Ueber die Unterscheidung des ersten Modus ist es genug; schreite fort zu dem Uebrigen!

13) *L*.: Der dritte Modus schließt in der fünften Stimme *E* und schreitet durch Töne und Halbtöne um eine Oktave aufwärts bis zum hohen *e*, so dass er zuerst einen Halbton, dann drei Töne, einen Halbton und zwei Töne anfügt; abwärts aber schreitet er um einen Ton unter die Finale zu der vierten Stimme *D*, auf diese Weise:

Formel des 3. Modus: *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *h* Halbton, *c* Ton, *d* Ton, *e*.

Allerdings hat er gerne das *h* der neunten Stimme, weil es die Quinte zu seiner Finale ist; aber ganz besonders deshalb, weil es zu seinem hohen *e* die Quarte ist. Weil er jedoch bei der Finale drei Töne hat, bewegt er sich aufwärts und abwärts lieber sprunghaft stufenweise. Seine gebräuchlichen Anfänge jedoch sind diese: in

<sup>o f a g a c c f f f f o g a</sup>  
*E*, wie: Quando natus es; in *F*, wie: Nunc scio; in *G*, wie: Multa  
<sup>g a a o o a b a</sup>  
 quidem; in *a*, wie: Quis Deus magnus; in *c*, wie: Tertia dies est.

14) Der vierte Modus aber macht nicht drei Töne bei der Finale, weil er nicht hoch ist; er nimmt daher das erste *b* der neunten

\*) Das Eingeschlossene setzt die triersche Hds. bei.

Stimme und steigt zur zehnten Stimme *c* und hat so nach der Finale einen Halbton und zwei Töne, hierauf einen Halbton und einen Ton. Abwärts schreitet er um zwei Töne unter die Finale zur dritten Stimme *C*, meistens jedoch um einen Halbton und Ton weiter\*) zur zweiten Stimme *B* und ersten Stimme *A*, weil *B* zu seiner Finale die Quarte und *A* zu derselben die Quinte bildet; auf diese Weise entstehen durch Töne und Halbtöne zehn Stimmen, so:

Formel des 4. Modus: *A* Ton, *B* Halbton, *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b*  $\frac{1}{2}$  Halbton, *c*.

Anfänge desselben werden gefunden in *C*, wie: *Hodie nata est.*

<sup>c</sup> <sup>d</sup> <sup>f</sup> <sup>f</sup> <sup>f</sup> <sup>o</sup>

<sup>d</sup> <sup>e</sup> <sup>f</sup> <sup>g</sup> <sup>g</sup> <sup>g</sup>

*Praeveni nos Domine*; in *D*, wie: *Benedicta tu. Rubum quem viderat*;

<sup>f</sup> <sup>d</sup> <sup>f</sup> <sup>a</sup> <sup>c</sup> <sup>d</sup>

in *E*, wie: *Gaude Maria. Quarta vigilia venit*; in *F*, wie: *Anxius*

<sup>f</sup> <sup>f</sup> <sup>f</sup> <sup>f</sup> <sup>d</sup> <sup>e</sup> <sup>f</sup> <sup>g</sup>

<sup>g</sup> <sup>a</sup> <sup>a</sup> <sup>g</sup> <sup>a</sup> <sup>b</sup> <sup>g</sup> <sup>a</sup> <sup>a</sup>

*est. Veni ad liberandum nos*; in *G*, wie: *O mors ero mors tua*; in

<sup>a</sup> <sup>g</sup> <sup>f</sup> <sup>g</sup> <sup>a</sup> <sup>g</sup> <sup>e</sup>

*a*, wie: *Rectos decet. Benedicite Deum coeli.*

Die Unterscheidung des vierten Modus von dem dritten besteht darin, dass der vierte *A*, *B* und *C* hat, welche der dritte nicht hat, und der dritte hat *d* und *e*, welche dem vierten fehlen. Wenn aber irgend eine Antiphon weder diese Stimmen des dritten noch die des vierten Modus hat, sondern in der zehnten Stimme *c* beginnt, wie: *vivo ego*, oder häufiger das zweite  $\frac{1}{2}$  der neunten Stimme wählt, wie: *ecce quomodo computati sunt*, wird sie dem dritten Modus angehören; andernfalls wird sie dem vierten Modus angehören, wenn sie die Differenzen der Formel dieses Modus ausdrückt. Manche wollen dem vierten Modus nach Aehnlichkeit des dritten das zweite  $\frac{1}{2}$  der neunten Stimme zutheilen, weil es die Quinte zu seiner Finale ist, da das erste *b* der neunten Stimme zu der Finale keine Konsonanz giebt. Aber wir sind mehr dem gewöhnlichen Usus\*\*) gefolgt. Außerdem wird man auch in schwierigen Gesängen die dritte Stimme *C* dem dritten Modus verbunden finden, so dass ein Decachord entsteht, was jedoch, da es sehr selten geschieht, ohne Zweifel missbräuchlich ist; denn von der dritten Stimme *C* nach der zwölften *e* wird man nach der bekannten Regel des Monochords nicht dreimal Quarten finden.

\*) Die trier. Hds. liest hier „auctus“ statt „acuto“. \*\*) Die trier. Hds. setzt hinzu: und dem Wohlklange der Gesänge gefolgt, weil der Wohlklang und die Nothwendigkeit die Regel bricht.

Sch.: Während es viele Grammatiker giebt, so werden doch selten oder nie zuverlässige Bücher gefunden, besonders deshalb, weil man oft mit ihrer Verbesserung zu schaffen hat; aber sehr wenige Musiker giebt es, und Antiphonarien sind schon lange Zeit keine verbessert worden; daher ist es nicht wunderbar, wenn an vielen Stellen Irrthümer gefunden werden. Jetzt, bitte, fahre fort über die Regel und den allgemeinen Usus; denn was selten ist, pflegt nicht als Regel irgend einer Kunst zu gelten.

15) L.: Der fünfte Modus schließt in der sechsten Stimme *F* und seine höchste Stimme, die dreizehnte, hat denselben Buchstaben; und weil die sechste Stimme *F* zu dem ersten *b* der neunten Stimme die Quarte und zu diesem die dreizehnte *f* wieder die Quinte ist, so hat dieses *b* große Bedeutung im fünften und sechsten Modus. Auf diese Weise hat der fünfte Modus der Reihe nach zwei Töne und einen Halbton und hierauf drei Töne und zuletzt einen Halbton mit acht Stimmen, so:

Formel des 5. Modus: *F* Ton, *G* Ton, *a*\*) Ton, *b*  $\frac{1}{2}$  Halbton, *c* Ton, *d* Ton, *e* Halbton, *f*.

Die gebräuchlichen Anfänge desselben sind in *F*, wie: *Haurietis*.

*f f f a c a c*

*g a g f*

— *Verba mea auribus*; in *G* selten, wie: *Non vos relinquam. Venite*  
*g a c d d e* *a f a c c a c* *c c c c c*

*adoremus*; in *a*, wie: *Quinque prudentes*; in *c*, wie: *Ecce Dominus veniet*. Denn weil er unter seiner Finale keinen Ton hat, deshalb geht er weder am Anfange noch im Verlaufe des Gesanges unter die Finale.

16) Der sechste Modus schreitet stufenweise mit dem fünften auf zur elften Stimme *d*, aber abwärts bewegt er sich um einen Halbton und zwei Töne unter die gemeinschaftliche Finale zur dritten Stimme *C*, auf diese Weise:

Formel des sechsten Modus: *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b*  $\frac{1}{2}$  Halbton, *c* Ton *d*.

Und so, wie der fünfte Modus die zwölfte Stimme *e* und die dreizehnte *f* hat, welche der sechste nicht hat, gehört dann dem sechsten die dritte Stimme *C* und die vierte *D* und die fünfte *E*, welche dem fünften fehlen, wofern er nicht zuweilen dem sechsten beigemischt ist, indem er in die vierte Stimme hineinlenkt, so dass ein Decachord entsteht; aber dieses wird besonders in den Antiphonen

\*) Nach dem Vorhergehenden muss von *a* nur ein Halbton und von *b* nur ein Ton sein.

selten gefunden. Als Unterscheidung dieser beiden Modi wird gelten: Wenn der Gesang weder das Absteigen des sechsten noch das ganze Aufsteigen des fünften Modus, und wenn er ferner in der zehnten Stimme *c* beginnt und in seiner Ausdehnung in diese oder in die elfte Stimme *d* zurückschlägt, so gehört er dem fünften Modus an; wenn er aber nur bis zum ersten *b* der neunten Stimme aufsteigt, gehört er dem sechsten Modus an, oder er wird nach den Anfängen beurtheilt. Jedoch fängt der sechste Modus kaum anders-

*f f f f f f f f f f f f f f f f*

wo als in seiner Finale an: wie: Verbum caro factum est, oder in

*a f f f f f f f f f f f f f f f f*

a, wie: Vidi Dominum facie; oder in *E*, wie; Domine in auxilium;

*a f f a a f f f f f f f f f f f f*

oder in *D*, wie: Si ego verus Christi; oder zuweilen in *C*, wie:

*e d d a b a*

Decantabat populus. Confitebor Domino nimis.

Sch.: In der That, was du über die Modi gesagt hast, ist nützlich und nothwendig zur Widerlegung der Irrthümer der Gegenwart; daher zögere nicht; sowie du angefangen hast, möchte ich hören über den siebenten und achten Modus.

17) L.: Der siebente Modus endigt in der siebenten Stimme *G*; seine höchste ist die vierzehnte *g*, welche mit seiner Finale durch denselben Buchstaben notirt wird. Dieser Modus nimmt das zweite *h* der neunten Stimme, so dass er nach der Finale zwei Töne, hierauf einen Halbton und zwei Töne und wiederum einen Halbton und Ton hat; abwärts reicht er um einen Ton unter die Finale, auf diese Weise:

Formel des 7. Modus: *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b*  $\frac{1}{2}$  Halbton, *c* Ton, *d* Ton, *e* Halbton, *f* Ton, *g* Ton (*a*).

Will man ein Decachord haben, so setze man unter die Finale noch einen Halbton, die fünfte Stimme *E*; jedoch das wird man nicht häufig finden. Zu bemerken ist jedoch, dass, wenn demselben das erste *b* der neunten Stimme zugestanden wird, nichts übrig bleibt, als die zwölfte Stimme *e* um einen halben Ton zu erniedrigen,\*) damit sie zu dem *b* die reine Quarte wird, und es wird in allen der erste Modus entstehen, weil er einen Ton und Halbton, darauf zwei Töne und einen Halbton und wiederum zwei Töne hat, und von der

\*) Die trier. Hds. liest an dieser Stelle: Sed signandum est, quod si prima nona *b* concedatur, nihil restat, nisi ut duodecima *e* contrahatur semitono, ut diatessarion fiat ad eam *b*, eritque per omnia primus etc.

Finale einen Ton abwärts reicht, wie wir das beim ersten Modus gesagt haben, und es wird nicht der siebente sondern der erste Modus sein. Denn wir wissen, dass nicht durch die Höhe und Tiefe die Modi sich unterscheiden, wie die so thörichten Kantoren glauben. Denn wenn du irgend einen Modus willst, so thut das nichts, ob du hoch oder tief singst, sondern nur die verschiedene Lage der Töne und Halbtöne, durch welche auch die anderen Konsonanzen entstehen bestimmt die gegenseitige Verschiedenheit und Abweichung der Modi. Und wiederum: Wenn er nur mit Veränderung einer Stimme\*) in der achten Stimme *a* schließt, entsteht wieder in allem der erste Modus; denn er wird von der Finale aus einen Ton, Halbton, zwei Töne und das Uebrige haben, wie es der erste Modus hat. Die Anfänge desselben sind diese: in *F* wird man kaum Beispiele finden,

• • • ♯

wie: Qui regni claves und: Memento mei; in *G*, wie: Assumpta est

• • • ♯ • ♯ •

Maria; in *a* selten, wie die Com. Domus mea, in *h*, wie: Dixit

♯ • ♯ • • • • • • • • • •

Dominus. Redemptionem; in *c*, wie: Benedicta filia; in *d*, wie: Sit

♯ • • • • •

nomen Domini.

18) Der achte Modus aber schreitet mit dem siebenten aufwärts bis zur zwölften Stimme *e*, aber er reicht abwärts um einen Ton, Halbton und zwei Töne unter die Finale zur dritten Stimme *C*, und es entsteht ein Decachord auf diese Weise:

Formel des 8. Modus: *C* Ton, *D* Ton, *E* Halbton, *F* Ton, *G* Ton, *a* Ton, *b* ♯ Halbton, *c* Ton, *d* Ton *e*.

Aber oben haben wir gesagt, dass das Decachord dieses Modus nicht dreimal eine Quarte habe, und deshalb würden nicht die beiden äußersten Stimmen, nämlich seine höchste, *e*, und seine tiefste, *c*, zugleich in einem und demselben Gesange aufgenommen, wie das manchen beliebt. Aber es ist augenscheinlich, dass der achte Modus rücksichtlich seines Absteigens unter die Finale in allem der zweite Modus ist. Wenn man ihm aufwärts das erste *b* der neunten Stimme gäbe, so dass er von der Finale aus einen Ton, Halbton und zwei Töne hätte, so verbliebe er auch nach der Höhe hin der zweite Modus. Aber lächerlich ist die Albernheit geistloser Kantoren, welche von der Unterscheidung der Modi nichts weiß und nur das aufsucht, was auf irgend eine Weise die Ohren ergötzt: wie solche,

\*) *f* in *fis*.

welche der Schlemmerei fröhnen, lassen sie sich von der wahren Regel der Nüchternheit durch trügerische Süßigkeit abbringen. Außerdem wird man finden, wenn der achte Modus zur vierten Stimme hinabsteigt, dass er dann nach der dreizehnten Stimme *f* strebt, welche mit Recht dem siebenten\*) Modus angehört, und, wenn auch selten, sich\*\*) mit solcher Hartnäckigkeit sein Decachord her-

stellt. Anfänge desselben sind, in *C*, wie: Stabunt justī. Dum

venerit; in *D*, wie: Angeli Domini. Virgines Domini; in *F*, wie:

Zachae. Hodie Maria virgo; in *G*, wie: Judaea et Jerusalem,

Spiritus Sanctus; in *a*, wie: Apertum est. Completi sunt; in *c*, wie:

Ecce ancilla.

Der achte Modus unterscheidet sich von dem siebenten dadurch, dass der achte die dritte Stimme *C*, die vierte *D* und die fünfte *E* hat, welche der siebente nicht hat, und der siebente hat die dreizehnte Stimme *f* und die vierzehnte *g*, die der achte nicht hat.

Ferner wird man in solchen Gesängen, welche so die Mitte halten zwischen dem Abwärtsschreiten des achten und dem Aufwärtsschreiten des siebenten Modus, wie schon bei den übrigen Modi gesagt, nach der Verschiedenheit der Formeln unterscheiden müssen, in welchem Modus sie sich halten. Denn durch diese Verschiedenheit wird man auch deutlich die Anfänge eines jeden Modus bemerken.

Sch.: Kaum finde ich einige wenige Gesänge, welche dieser Regel entgegen sind; unzweifelhaft rührt diese geringe Zahl, und, dass ich so sage, versteckte Einzelheit von vorurtheilsvollen und ungeschickten Kantoren her; (aber sage, was ist die Regel?\*\*\*)

L.: Regel ist in jeder Kunst eine gemeinsame Vorschrift; daher beruht das Besondere nicht auf dieser gemeinsamen Vorschrift der Kunst.

Sch.: Aber, ich bitte, füge noch Weniges bei über das Gesetz der Modi rücksichtlich der Lage einer jeden Stimme.

L.: Es ist billig, deine Frage zu beantworten. Eine jede Stimme nämlich hat Aehnlichkeit mit irgend einem der oben genannten Modi. So hat *F*, weil es zwei Töne über sich hat und nachher noch einen

\*) Die trier. Hds. liest „septimi“ statt „septima“, \*\*) Die tr. Hds. liest „sibi“ statt „si“. \*\*\*) Das Eingeschlossene nach der tr. Hds.

Halbton und zwei Töne zufügt, nicht unbillig eine Aehnlichkeit mit dem siebenten Modus hat, da auch die Finale des siebenten Modus mit *F* in der Oktave übereinstimmt. Auch die erste Stimme *A* beachtet das Gesetz des ersten Modus, weil sie unter sich einen Ton, über sich einen Ton, Halbton und zwei Töne und darauf wieder einen Halbton und zwei Töne hat, weshalb sie nicht ohne Ursache die erste Stimme genannt wird. Die zweite Stimme, weil sie unter sich zwei Töne hat und um einen Halbton und zwei Töne und darauf wiederum um einen Halbton und einen Ton aufwärts schreitet, beachtet die gebräuchliche Regel des vierten Modus. Die dritte Stimme *C* ferner hat die Eigentümlichkeit des fünften und sechsten Modus, weil sie unter sich einen Halbton und zwei Töne und über sich aber zwei Töne, einen Halbton und hierauf drei Töne hat. Dass die achte Stimme *a* ähnlich der ersten Stimme *A*, von der sie die Oktave ist, den Platz des ersten Modus einnehme, haben wir schon gesagt. Aber wenn man das *a* mit dem ersten *b* der neunten Stimme in Verbindung bringt, wird es unter sich einen Ton, über sich, wie der dritte Modus, einen Halbton und drei Töne haben. Das erste *b* der neunten Stimme hat unter sich einen Halbton und zwei Töne, ähnlich wie der sechste Modus; aber über sich hat es keine reguläre Aehnlichkeit mit einem Modus, theils deshalb, weil drei Töne folgen, mehr aber noch deshalb, weil sich ihm in den nachfolgenden Stimmen keine in der Quarte, der ersten Konsonanz, verbindet, und es auch aus den vorhergehenden Stimmen in der Oktave nicht entstehen kann; deshalb wird man es weder gestatten, dass der Gesang noch die Einschnitte in demselben beginnen oder schliessen, wofern es nicht fehlerhaft geschieht.

Das zweite *h* der neunten Stimme hat, ähnlich wie die zweite Stimme *B*, von dem es die Oktave ist, Aehnlichkeit mit dem vierten Modus. Die zehnte Stimme *c* aber hat wie die dritte Stimme *C* Aehnlichkeit mit dem sechsten Modus. Wenn aber *C* ohne das zweite *h* der neunten Stimme gesetzt wird, hat es unter sich einen Ton, Halbton und zwei Töne, aber über sich zwei Töne und einen Halbton nach dem Verhältnis des achten Modus, von dessen Finale es die Quarte ist. Das Uebrige kann leicht durch die Aehnlichkeit der Buchstaben untersucht werden, wie diese Figur zeigt:

V. *C*. VI. VII. *G*. VIII. I. *d*. II. I<sup>a</sup>. II. BIII. V. *F*VI. V. *c*. VI. VIII. VII. *g*. VIII. I. *A*. II. III. *E*. III. *h* III. V. *f*. VI. VII. *F*. VIII. I. *D*. II. I. *a*. II. III. III. *e*. IV. \*)

\*) Diese Tabelle fehlt in der trier. Hds.

Aus dem Gesagten wird ein beharrlicher Untersucher sowohl über die Modi als über die übrigen Regeln dieser Kunst mit Gottes Hilfe recht vieles Andere verstehen. Wenn er das aber nachlässig betreibt oder sich einbildet, er könne dieses ohne göttliche Hilfe, bloß durch seine Geistesschärfe fassen, so wird er entweder durchaus nichts verstehen; oder wenn er nicht dem Geber seinen Dank bringt, wird er dem Stolze dienend, was fern sein möge, dem Schöpfer weniger unterthänig sein, der gepriesen sei in Ewigkeit. Amen.

## Die alten Tonarten und die moderne Musik.

(Raym. Schlecht.)

Die beiden Anschauungsformen über die wir in diesem Leben uns nicht erschwingen können, sind Zeit und Raum, die uns selbst nur durch den Begriff Bewegung fassbar werden. Die Zeit ist nur wahrnehmbar durch die Bewegung der Weltkörper, der Raum nur fassbar durch das ideale Durchschreiten der Entfernung von einem Punkte zum andern; und zur Versinnlichung des unermesslichen Raumes dienen wieder die Entfernungen der Weltkörper — Sirius-weiten.

So ist das Grundprinzip unserer Anschauungen Fortschritt. Diesem Gesetze ist alles unterworfen, was in Raum und Zeit existirt; aber dieser Fortschritt ist ein gesetzlicher und vollzieht sich nach ewigen Gesetzen, wie die Bewegung der Himmelskörper, wie die Entwicklung der Pflanze, des thierischen und des geistigen Lebens. Jeder Eingriff in diese Gesetze ist Zerstörung, sei es die Entwicklung beschleunigen oder sie aufhalten wollen.

Diese Wahrheit zeigt die vorurtheilsfreie Betrachtung der Kulturgeschichte aller Völker, aller Zeiten und aller menschlichen Thätigkeiten; spricht also eben so entschieden aus der Geschichte der Musik uns entgegen.

Die beiden im Titel stehenden Kulturzustände liegen der Zeit nach ein Jahrtausend von einander entfernt, und sind sich doch dem Wesen so nah; beide ruhen auf denselben physikalischen und ästhetischen Gesetzen, welche für beide die Existenz und die Grundbedingung ihrer Schönheit bilden. Aber wie verschieden sind die Mittel! Welche Entwicklung und Vervollkommenung haben die Instrumente erfahren, wie haben sich die Gesetze der Melodie des Rhythmus und der Harmonie erweitert.



Und doch wenn wir an der Hand der Geschichte diese Entwicklung verfolgen, wird uns erst klar, wie langsam und stetig dieselbe vor sich ging. Es ist uns nicht möglich einen Zeitpunkt scharf zu bestimmen, mit dem irgend ein Entwicklungsstadium eintrat. Stetig wie das Wachstum der Pflanze, die wir nicht wachsen sehen, sondern das vorgeschrittene Wachstum bewundern, wenn wir sie längere Zeit nicht beachteten; so treten uns auch in den Entwicklungsstadien der Musik ihre Fortschritte erst durch die Leistungen der jener Epoche angehörigen Meister in ihrem bewundernswerten Glanze entgegen. Daher kommt es, dass die Musikgeschichte nicht nach Zeitabschnitten, sondern nach solchen Meteoren ihre Epochen und nach den verschiedenen Kunstrichtungen ihre Zeiträume benennt.

Choral- und Instrumentalmusik sind die Grenzmarken solcher Zeiträume, zwischen die sich als Mittelglied der polyphonen Gesang einschleibt. Diese drei Kunstrichtungen müssen wir betrachten um die Frage richtig zu erörtern: Können die alten Tonarten von der modernen Musik aufgenommen werden, ohne dass diese auf ihre in der Zeit gewonnenen Fortschritte in den Kunstmitteln verzichten müsste?

Wir können uns hier nicht darauf einlassen zu erörtern, ob die moderne Musik höheren Kunstwert habe als die polyphone Musik und der Choral. Wie oben bemerkt, liegen die Kriterien im Bereiche der ästhetischen Gesetze, die von jeder Kunstrichtung berücksichtigt werden müssen, wenn ein Werk den Namen eines Kunstwerkes verdienen soll. Es lässt sich hier so wenig ein Vergleich anstellen, wie zwischen einem Kupferstich und einem Oelgemälde in sofern beide Meisterstücke sind, jedes in seiner Art; dass letzteres auch polychrom ist, gehört nicht mit zur Beurteilung seines Kunstwertes.

Wir haben zuerst unser Augenmerk auf das Tonartengesetz des Chorals zu richten; hier liegt der Schwerpunkt der Frage. Wir handeln also hier

#### I. vom gregorianischen Choral.

Der Choral ist ohne Harmonie gedacht und darf auch nicht nach den Gesetzen derselben beurtheilt werden. Es fehlt ihm das Prinzip derselben eine Tonalität in unserem Sinne. Die Tonalität des Chorals beruht auf der verschiedenen Lage der Halbtöne in den diatonischen reinen Quartan und Quinten, aus denen sich die Tonleitern erbauen. Nach diesem Merkmale hin finden sich dreierlei

Quarten und viererlei Quinten, aus denen sich, wenn man einmal die Quart das anderemal die Quint nach oben legt, 2 Tonleitern herstellen lassen, welche die 12 Tonarten des Chorals bilden. Sie reduzieren sich auf 6 Haupttonarten mit der Quart nach oben (harmonische Theilung), welche in der Tonika oder im Grundtone der Leiter oder der untenstehenden Quint enden, und diesem schliessen sich die 6 Nebentonarten, Plagales an, welche die Quart unten tragend (arithmetische Theilung) nicht im Grundtone der Quart, sondern in dem der Quint, wie ihre Haupttonarten schliessen. Es sind folgende:

1. die Dorische  $\overline{D E F G} \underbrace{a h c d}$
2. die Hypodorische  $\overline{A H C D E F G} a$
3. die Phrygische  $\overline{E F G a} \underbrace{h c d e}$
4. die Hypophrygische  $\overline{H C D E F G} a h$
5. die Lydische  $\overline{F g a h c d e f}$
6. die Hypolydische  $\overline{C D E F g a h c}$
7. die Mixolydische  $\overline{G a h c d e f g}$
8. die Hypomixolydische  $\overline{D E F G a h c d}$
9. die Aeolische  $\overline{a h c d e f g a}$
10. die Hypoäolische  $\overline{E F G a h c d e}$
11. die Jonische  $\overline{c d e f g a h c}$
12. die Hypojonische  $\overline{G a h c d e f g}$ .

Man sieht hieraus deutlich den Unterschied und das Verhältnis der Tonarten zu einander. Je zwei als Haupt- und Nebentonart zusammen gehörige Reihen unterscheiden sich durch ihren Tonumfang, haben aber gleiche Schlussnoten, z. B. Dorisch hat den Umfang von D—d, Hypodorisch von A—a, beide schliessen aber in D. Dagegen unterscheiden sich die Tonarten von gleichem Tonumfange durch die Lage ihrer Quart und den Schlussston, z. B. Dorisch und Hypomixolydisch haben gleichen Tonumfang, aber die Dorische hat die Quart oben und den Schlussston D, die Hypomixolydische aber hat die Quart unten und die Schlussnote G.

Unter diesen Tonleitern finden sich nur zwei, welche mit den modernen übereinkommen. Es sind die jonische, welche die moderne Durtonleiter und die äolische, welche die abwärtsgehende Molltonleiter darstellt. Alle übrigen weichen mehr oder weniger von den modernen Tonleitern ab.

Die Eigentümlichkeiten für jede einzelne dieser Tonleitern nach den Lehren der mittelalterlichen Theoretiker anzugeben, hat für die vorliegende Frage keinen besonderen Wert, kann also füglich weggelassen werden, da dieselben, so wie sie sind mit dem modernen Harmoniegesetze nicht vereinbarlich sind, ohne dieses nach denselben umzugestalten und wir dieselben bei Aufstellung des harmonischen Tonartensystems ohnehin zur Vergleichung aufführen müssen. Es handelt sich aber hier nicht um Harmonisirung der gregorianischen Choräle, bei der sich die Harmonie den Gesetzen des Chorals unterordnen muss, sondern um Aufnahme des Tonartengesetzes in die moderne Harmonie für freie Kunstschöpfungen.

Dazu hat dieses Tonartengesetz eine Umgestaltung notwendig, die es erst hierzu befähigt. Diese ist ihm aber nicht aufgedrungen worden, sondern hat sich im Laufe der Zeit von sich selbst in organischer Weise ergeben durch den Einfluss des ins Leben eintretenden polyphonen Gesanges.

## 2. Der polyphone Gesang.

Die ersten Versuche im mehrstimmigen Gesange waren sehr einfacher Natur, man suchte zu den Chorälen begleitende Melodien für eine oder mehrere Stimmen zu setzen, welche, wie immer in konsonirenden Intervallen zur Hauptmelodie standen und jede für sich die äusseren Formen der Tonart darstellte. Die Choralstimme erhielt gewöhnlich der Tenor und stand dieser in der Haupttonart so trat gewöhnlich der Alt und der Bass in der Nebentonart hinzu. Hie und da findet man eine Kadenz durch den Durdreiklang mit erhöhter Terz. Aber selbst nicht immer in der Hauptkadenz findet sich die grosse Terz am Schlussaccord, da man den Tonikadreiklang auch oft durch anderweitige Harmoniegänge zu erreichen suchte.

Erst in der Mitte des 16. Jahrh. machte sich allmählig ein harmonisches Tonartengesetz geltend, dem allerdings das Wesen des bisherigen zu Grunde lag, das aber durch die Harmonie einen weit entschiedeneren Einfluss übte als das bisherige melodische. War es z. B. bisher ein Hauptgesetz der Dorischen Tonart ihre Abschnitte mit Vorliebe in A zu schliessen und in dieser Tonalität — wenn man so sagen konnte, eine Zeit lang zu verweilen, so tritt die-

ses in dem harmonischen Tonartengesetz weit kräftiger hervor, da hier sich eine wirkliche Modulation in A-moll durch den Dominanten-Accord Edur vollzieht und auch die Tonalität der A-moll-Tonart durch denselben vollständig ausgeprägt ist.

Es ist nun unerlässlich dieses Gesetz ausführlicher zu erörtern, wobei wir das melodische Tonartengesetz mit in Betracht ziehen wollen als den Keim aus dem sich die reiche Blüte entfaltet.

Wir gehen aber bei Vorführung der einzelnen Tonarten nicht in der Ordnung der 12 Choraltonarten vor, sondern legen bei dieser Entwicklung das harmonische Gesetz der Dominanten-Fortschreitung zu Grunde, da dieses ebenso gut zum Aufbau der Choraltonarten passt und passen muss, wenn wirklich die harmonischen Tonarten eine reichere Entfaltung der ersteren sind.

Nur die Ausscheidung der Tonarten in authentische und plagale im Sinne des Chorals muss hier fallen, da diese Ausscheidung nur auf den Tonumfang sich gründet und wirklich auch im Choral erst späteren Ursprungs ist, da man früher blos 4 Tonarten annahm. Es werden also nur die authentischen mit den plagalen wieder vereint und der Tonumfang ist ein unbegrenzter, nur durch die Tonika und die maßgebenden Intervalle und Harmonieen determinirt.

(Schluss folgt).

## Mittheilungen.

\* Anfrage und Bitte. Im Jahre 1856 fand ich in der Bibliothek der Stadtkirche zu Pirna (siehe darüber meine Anzeige im Serapeum, 1857, Nr. 20, S. 312 u. f.) unter den gedruckten Musikalien ein Werk von dem Freiburger Kantor Christoph Demantius, das noch gänzlich unbekannt zu sein scheint. Es ist dies eine deutsche Passion zu dem Evangelium Johannis zu 6 Stimmen vom Jahre 1631. Das Werk führt den vollständigen Titel:

Deutsche Passion

Nach dem Evangelisten St. Johann.

Benebenst der Geistreichen Weissagung des vnschuldigen Leidens vnd Sterbens  
Jesu Christi aus dem 53 Capitel des Propheten Jesaiae

Mit sechs Stimmen vffs newe componiret

von

Christophoro Demantio

Musico vnd Cantore zu Freyberg in Meissen.

(Tenor.)

Gedruckt zu Freiberg bei Georg Hoffmanns Erben

Im Jahr M. D. C. XXXI.

Leider ist das ziemlich umfangreiche Werk (Theil I, 119 Takte, Theil II, 144 Takte, Theil III, 146 Takte) nicht ganz vollständig, indem die Bassstimme gänzlich, und vom Cantus I ein Blatt (von Takt 117 des dritten Theiles bis zum Schluss) fehlen. Demnach sind nur vorhanden: Cantus I (bis auf das fehlende

Blatt), Cantus II, Altus, Tenor I und Tenor II. Trotz dieser Mangelhaftigkeit setzte ich das Werk doch in Partitur, immer in der Hoffnung, die dazu gehörige Bassstimme irgendwo einmal aufzufinden. Obgleich nun beinahe ein Vierteljahrhundert darüber verflossen ist und mir unter der Zeit viele Kataloge kleinerer wie größerer Sammlungen zugänglich geworden sind, hat sich mir das Glück doch nicht so günstig erzeigen wollen, als in einem ähnlichen Falle bei dem höchst seltenen Werke von Antonius Scandellus: Neue lustige weltliche Liedlein vom Jahre 1578, dessen fehlende Tenorstimme ich einst auf dem Oberboden des Kantorhauses in Ernstthal bei Chemnitz vereinzelt auffinden sollte. Bei dem vorliegenden Werke von Demantius ist dieser Verlust um so mehr zu beklagen, als diese spätere Arbeit des fleißigen Tonsetzers unzweifelhaft eine seiner reifsten Kompositionen und von großer Schönheit ist, daher für die Geschichte der Passionskomposition von besonderem Werte sein würde. Ich richte darum an alle Bibliothekare und Musikfreunde die Bitte, auf dieses Werk von Demantius ihr Augenmerk wenden, und mir falls einer Auffindung Anzeige davon machen zu wollen.

O. Kade,

Schwerin in Mecklenburg,  
Paulsstraße Nr. 8.

Großherzogl. Musikdirektor.

\*) L. F. Valdrighi. Musurgiana. Scràndola-Pianoforte-Salterio. Modena Tipografia di Cesare Olivari MDCCCLXXIX. Kl. 8°, 54 S. und 2 Tafeln. Ueber das Instrument La Scràndola handeln die Seiten 7—8; nach der Angabe des Verfassers nannten es die Griechen Sematerion und Francesco Banchieri soll versichern, dass es noch zu seiner Zeit in Griechenland gebraucht wurde. In Italien heißt es Scràndola, Taletta und Tempella. Die Beschreibung des Instrumentes auf Seite 8 giebt kein klares Bild desselben und ich wage sie nicht zu wiederholen. Der 2. Artikel: über das Pianoforte, beruht auf mehreren neuerdings aufgefundenen Dokumenten, die auf Seite 23—26 mitgeteilt werden und den Beweis liefern, dass man schon am Anfange des 16. Jahrhunderts bemüht war ein Klavierinstrument zu erfinden, auf dem man schwach und stark spielen kann. Diese Idee tauchte zuerst um 1511 in Ferrara auf und trat am Ende dieses Jahrhunderts nochmals ebendort auf. Da sich bei den Dokumenten die Zeichnung, auf die verwiesen wird, nicht mehr vorfindet, so müssen wir uns vorläufig mit der einfachen Thatsache begnügen. Wenn übrigens der Herr Verfasser Seite 15 glaubt, dass der Name „instrumento“ diesem vorgenannten Pianoforte beigelegt wurde, so irrt er, denn ein Instrument wurde ein kleines Klavier genannt. Auf Seite 27 folgt ein Verzeichnis von Tasteninstrumenten, welche einst dem Herzoge von Ferrara gehört haben, darunter befindet sich auch „un'Instrumento Piano e forto lauto tutto a rabeschi ebano e auoglio con il suo organo sotto“. Der letzte Artikel ist dem Salterio, deutsch Hackbrett, gewidmet und behandelt dasselbe mit größerer Ausführlichkeit. 2 Abbildungen desselben nebst Angabe der darauf vorkommenden Töne veranschaulichen es auf die beste Weise.

\* Von befreundeter Seite erhält die Redaction folgenden Bericht:

Die durch mancherlei musikalische Ausbeute wohlbekannte ständische Landesbibliothek zu Kassel macht wieder durch zwei interessante Funde von sich reden. Nach alten Volksmelodien suchend, fand der Redacteur des Halleluja, Dr. F. Zimmer, im vergangenen Herbst dazselbst zwei werthvolle Handschriften, die im Kataloge beide als „geistliche Lieder“ bezeichnet waren. Die erste, 4

Bände in Quart (Mus. 4° 49), ergab sich bei genauerer Durchsicht als eine fast ganz vollständige (nur die Tenorstimme hat eine kleinere Lücke) Bearbeitung des Psalters (1562—65). Die deutschen Verse sind fließend, zum Teil mit vieler Kunst im Reim ausgearbeitet und zeitgeschichtlich höchst interessant, denn sie atmen ganz den Geist einer ringenden glaubenskämpfenden Seele. Der in den Psalmen so oft auftretende Feind ist — der Papst nebst Messe, Bann und falscher Lehre. Ueber den Verfasser, der vielleicht mit dem Komponisten dieselbe Person war, ist bisher noch nichts ermittelt. Den Melodiekörper giebt in den ersten 4stimmigen Bearbeitungen die Tenorstimme wohl ziemlich getreu wieder. Die spätere Satzweise erscheint reicher ausgestaltet. Das interessante Manuskript dürfte bald allgemeiner bekannt werden, da die ersten 40 Nummern in neuen Bearbeitungen, von mehreren Dichtern und Komponisten ausgeführt (sic?), in Kürze veröffentlicht werden sollen. — Das zweite Manuskript (Mus. fol. 15) ist eine vollständige vierstimmige Johannispassion, sehr sauber geschrieben, im größten Format, um vom ganzen Chor benutzt zu werden. Von der ersten Seite ist leider nur noch ein Stück erhalten und auf diese Weise nur der Vorname des Komponisten, Leonhard, bekannt. Möglicherweise wird das Manuskript durch den Druck weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Zunächst haben der Finder und Musikdirektor O. Kade davon Abschrift genommen und sind gern bereit dieselbe Interessenten mitzuteilen.

\* Herr P. Sigismund Keller hat der Bibliothek der Gesellschaft für Musikforschung ein „Dixit Dominus a 8 reali, 2 Violini, Viola ed Organo del Sig. Maestro Giac. Ant. Perti Partitura“ zum Geschenk gemacht (quer fol. 34 S.) Ferner Herr Alb. Quantz: „Haerlemse | Zangen, | In Musicq gesteld by de Heeren | Marpurg, Agricola, Schale, | Nichelman, Bach, | en andere vermaarde Componisten, | en in Nederduytse Dichmaat overgebragt door | J. J. D. | Monogram | Te Haerlem, | Gedrukt ter Musicq-Drukkery van Izaak en Johannes Enschede. M. D. CC. LXI. | In quer fol. 2 S. Bericht von den Druckern, 50 Seiten mit 48 Liedern für 1 Stim. mit Klavier. Am Ende das Register mit den Namen der Komponisten (außer obigen noch Janitsch, Krause, Rackeman, Roth, Sack und Quantz). Schweinzierbd.

\* Soeben sind erschienen:

**Register** zu den ersten zehn Jahrgängen (1869—1878) der **Monatshefte für Musikgeschichte**, verfasst von R. Eitner, Berlin 1879, T. Trautwein. Preis 2 Mk. Zu beziehen durch die Redaction und die Verlagshandlung.

C. F. Weltzmann, **Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur**. 2. umgearb. und vermehrte Ausg. mit Musikbeilg. und einem Supplement enthaltend die Geschichte des Klaviers. Stuttgart bei J. G. Cotta.

Probenummern von Nr. 1 der Monatshefte sind gratis durch die Redaction zu erhalten und werden unsere Freunde um thätige Agitation gebeten.

\* Zur gefälligen Beachtung. Ich bin gern bereit auf jegliche Anfrage Antwort zu geben, wenn sie auch der Musikgeschichte noch so fern liegt, doch bitte ich dann stets durch eine Postkarte mit „Rückantwort“ anfragen zu wollen.

Eitner.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“, 2. Band, Seite 17—24.

Revised.

# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

**XII. Jahrgang.**

**1880.**

6

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

**No. 4.**

## Die alten Tonarten und die moderne Musik.

(Raym. Schlecht.)

(Schluss.)

Ehe wir die Tonarten im Einzelnen betrachten, wenden wir unsern Blick zuvor auf das Gesetz nach dem sie im Allgemeinen entstehen.

Wir beginnen mit der lydischen Tonart, sie hat die Tonleiter F G a h c d e f.

Durch die große Quarto h ist sie im Stande, mittelst des G-Duraccordes einen vollkommenen Schluss in ihre Quinte C, auf C eine neue Tonart, die jonische, zu erzeugen, mit der Leiter C D E F G a h c. Diese hat wegen des F die Fähigkeit nicht, durch einen vollkommenen Schluss nach G in ihre Quint zu gelangen, sie muss sich dazu der Halbkadenz durch ihre Tonica C oder der abgebrochenen Kadenz C F G bedienen. Auf diesem G erbaut sich die mixolydische Tonart mit der Leiter G a h c d e f g. In ihr findet sich gar kein Element eine gesetzmässig harmonische Kadenz in ihre Dominante d zu bewerkstelligen. Sie ist daher genötigt ihre Unterdominante C zu erhöhen und durch den A-Duraccord in d zu kadenzieren. Auf diesem D-moll erhebt sich die dorische Leiter D E F G a h c d. Diese steht in demselben beschränkten Verhältnis zur Bildung einer neuen Tonart wie ihre Erzeugerin, auch sie muss daher ihre Unterdominante G erhöhen, um durch den E-Duraccord nach A-moll zu gelangen. Auf dieser steht die äolische Tonart mit der Leiter a h c d e f g a. In ihr ist auch das Mittel der Erhöhung

der Unterdominante versiegt, da die Erhöhung von d auch die von f c und g nach sich ziehen würde. Sie muss sich also wieder auf die Halbkadenz D-moll E-dur beschränken. Auf E erbaut sich eine ganz eigentümliche Tonart, die Phrygische, mit der Leiter E F G a h c d e. Damit endet der Cyklus, denn auf h ist wegen der kleinen Quint h—f die Gestaltung einer neuen Tonart nicht mehr möglich.

In dieser Entwicklung tritt schon der Grundtypus jeder einzelnen Tonart deutlich hervor; wir müssen sie aber dessen ohngeachtet eingehender behandeln, um sie in allen ihren Eigenheiten und gegenseitigen Verhältnissen kennen zu lernen.

### 1. Die lydische Tonart.

Obwohl wir sie als Grundtonart annahmen, so fand sie doch weder im greg. Choral, noch im polyphonen Gesange häufige Anwendung, wegen der falschen Relation in welcher ihre Tonica zu ihrer Quarte steht.

Da ihr Grundton F der Tonalität wegen nicht erhöht werden kann, so musste der Triton F—h, wo er zur Erscheinung kam, durch b in die reine Quart verwandelt werden, wodurch aber die Tonart in die Jonische geführt wurde. Im Choral ist zwar die Jonische nicht gebräuchlich, allein die Lydische ist entweder grossentheils mit der Jonischen gemischt oder durch ein ständiges b in dieselbe transponirt, was auch im polyphonen Gesange in der Regel geschieht, so dass hier diese Tonart so zu sagen ganz verschwunden ist.

Und doch ist sie einer so reichen und überraschenden harmonischen Behandlung fähig, dass ich es nicht unterlassen kann dieselbe zu entfalten.

Durch ihre grosse Septime e kann sie in ihre Tonica moduliren, streng naturgemäfs nur dominantisch, da ihr die rechte Unterdominante fehlt, die auch vollständig vermieden werden muss; dagegen hindert nichts dieses h als b zum Dominanten-Septimenaccord oder zu seinen Versetzungen zu benützen. Diesem weichen Spiele gegenüber, tritt dann aber in ihr die Ausweichung nach C durch den Dominantaccord G-dur, der in ihr selbst mit Septime liegt, glanzvoll hervor, wozu der Accord auf ihrer Tonica selbst die Unterdominante liefert. Zugleich steht ihr die Modulation in die Terz A-moll mit E-dur zu Gebote und ebenso in ihre Sext D-moll, vermittels des A-dur-Accordes; jedoch sind diese Ausweichungen nur vorübergehend zu gebrauchen. Diese Modulationen ergeben für die lydische Tonart die folgende Skala: F Fis G Gis a h b c cis d e f, und entspricht der in dem griechischen System angegebenen vollständig.



Diese Kadenzen sind ihr auch im Chorale gestattet und zwar dem fünften Tone F G a c und dem sechsten oder hypolydischen C D und E. Vergleiche U. Kornmüller, die Choralkomposition vom 10. bis 13. Jahrh., IV. Jahrgg. p. 75 und 76 dieser Blätter.

## 2. Die jonische Tonart.

Sie hat die Skala der modernen Durtonleiter; doch unterscheiden alte Harmoniker dieselbe dadurch, dass sie in ihr der Kadenz in F den Vorzug von der in G geben, da F die lydische Tonart, ihre Erzeugerin, G aber die Erzeugte ist. Ausserdem fällt ihr harmonisches Verhältnis mit der Behandlungsweise in der modernen Musik zusammen und liebt ausser F die Kadenzen in die Tonica G, die Terz E-moll und in die Septime A-moll. Sie verlangt also die Leiter C D E F Fis G Gis a b h c.

Im Choral ist sie nicht gebräuchlich, es steht dafür die lydische Tonart mit b und wenn sie vorkommt, wird sie richtiger als die Transposition der Lydischen betrachtet.

## 3. Die mixolydische Tonart.

Gemäfs ihrer Abstammung von der Jonischen, ist ihre Hauptkadenz F C und hat eine solche Zuneigung zu ihrer Erzeugerin, dass sie auch sogar ihre Unterdominante als Kadenz liebt und sich selbst gerne in f bewegt, doch ohne B-dur. Aber auch ihrer Erzeugten, der Dorischen, macht sie bedeutende Zugeständnisse durch Kadenzen in D-dorisch, wozu sie ihre Quart erhöhend durch A-dur gelangt, ja selbst die Dominante der Dorischen A-moll berührt sie sehr oft, noch mehr, sie erniedrigt sehr oft ihre grofse Terz, wodurch sie sich ohne Kadenz in die dorische Tonart umwandelt, als G-dorisch und selbst durch F-dur in diese transponirte Dorische kadenzirt. Als Schluss ist ihr, wie oben gesagt, die Halbkadenz C G oder F G eigen, allein es ist auch gestattet, nachdem das ihr eigene und charakteristische F vorher entschieden zur Geltung gebracht ist, den Hauptschluss mit deren Dominanten-Accord D-dur zu machen. Sie verlangt also die Leiter: G Gis A B H c d e f fis g.

Im Choral kommen ihr, mit Obigem übereinstimmend, als 7. Ton die Kadenzen in d a c, als 8. Ton die Kadenzen D F und c zu.

## 4. Die dorische Tonart.

Sie hat ihre Hauptkadenz in ihrer Dominante A-moll, die sie nur zur Modulation in ihre Tonica in A-dur verwandelt. Ihrer Abstammung von der mixolydischen Tonart und ihrer naturgemäfsen grofsen Septime zufolge, wohnt ihr nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Neigung inne nach G-dur zu moduliren, selbst durch

Erhöhung ihrer kleinen Terz f; ebenso liebt sie durch den natürlich in ihr liegenden G-dur-Accord die Modulation in C. Durch den C-dur-Accord kadenzirt sie auch gerne in F, und diese Tonart ist ihr so geläufig, dass sie sich selbst ihr zu Liebe durch Entäufserung ihrer großen Sext H und Erniedrigung derselben in B, in die Aeolische, ihre Tochtertonart transformirt.

Im Choral sind ihr dieselben Kadenzen zugestanden; als Tonus I: D a c f und g, als Tonus II dieselben, nur ist diesem die Kadenz a in der Höhe versagt, wofür er sich durch dessen tiefere Oktave entschädigt. Ihre Skala umfasst also folgende Töne: d e f fis g gis a b h c cis d.

#### 5. Die äolische Tonart

Sie entstammt der Dorischen, von welcher sie sich durch die kleine Septime unterscheidet. In ihr liegt die Dominante E-moll, in welcher ihr eine Modulation nicht möglich ist. Der herrschende Accord ist der E-dur-Accord zur Modulation in ihre Tonica. Durch den in ihr liegenden G-dur-Accord wird ihr auch die Modulation in die Mediant C und durch C-dur in ihre kleine Obersext f möglich, als Parallel-Tonart ihrer Dominante. Weitere Modulationen sind ihr nicht gestattet. Ihre Tonleiter ist a h c d e f g gis a.

#### 6. Die phrygische Tonart.

Auch in ihr ist der E-dur-Accord der herrschende, also ihre Hauptmodulation in ihre Oberquarte Moll, die Modulation in ihre Quinte ist ihr ganz versagt. Dagegen liebt sie die Kadenzen in C und F, wozu der Dominanten-Accord in ihrer Skala liegt. Aber auch die Kadenz G ist in ihr nicht selten. Die Vertiefung der Quinte h in b tritt oft in ihr auf, um die falsche Relation von h—f zu vermeiden, wie wohl hierzu in manchen Fällen die Erhöhung des f in fis korrekter ist. Ihre Skala ist e (fis) g (gis) a (b) h c d (ohne dis) e.

Dieses sind die Modulationen, welche sich für die Harmonisirung der Kirchentonarten, sowohl aus den Werken der Meister des 16. Jahrhunderts als aus den Lehren der Schriftsteller über diesen Gegenstand ergeben. Wir sehen in ihnen die Tonarten der alten Griechen wieder erweckt, ohne dass die Meister, die sie übten und allmählig wieder zur Geltung brachten, dieselben gekannt hätten; bloß dem Gesetze der Natur folgend, wurden sie von derselben in dieselbe Bahn geleitet. Es trat aber in einer praktischeren Gestalt auf, die Feinheit, aber auch die der praktischen Ausführung hemmend entgegen tretende Enharmonik war in der Theorie verschwunden, die

Instrumente, die Orgeln waren in der gleichschwebenden Temperatur gestimmt; die Sänger aber übten gewiss die der Tonart entsprechende Enharmonik, in dem sie, wie heute jeder gute Sänger und Violinspieler, sicher Cis als Leiteton in's D etc. höher sangen, als Des als Leiteton abwärts in's C. Sie gehorchten hierbei nur dem Naturgesetze, das sie instinktmäßig leitete; die Theorie finden wir im griechischen Musiksystem.

Die Großartigkeit und Erhabenheit, welche aus jenen Gesängen wie Harmonieen aus einer anderen Welt uns anspricht, sowie der bald feine, bald derbe Humor, oder aber die Sehnsucht oder Trauer die in den Liedern und Madrigalen jener Kunstepoche liegen, giebt uns einen sicheren Maßstab zur Beurteilung des Musiksystems, das hier zur Geltung gekommen war.

Allein nur ohngefähr ein Jahrhundert hielt sich diese Kunstrichtung auf ihrer Höhe. Der stets fortschreitende menschliche Geist begnügte sich nicht mehr mit diesen Formen. Ein neues Ferment drang in die alte Form, es war die Monodie. Dieses Ringen nach neuen Formen erzeugte das Rezitativ, die musikalische Deklamation, die Arie mit allen ihren Reizen, eine bewegtere, selbstständige Führung der Instrumente. Die bisher nur imitirende Verbindung der Singstimmen wurde durch engere Gesetze bestimmt und gestaltete sich zur Fuge um, und die Harmonie und Melodie schwolgen im unbeschränkten Gebrauche der bisher nur sparsam zugelassenen Chromatik. Für die Enharmonik bildete sich aber ein ganz neuer Begriff, nämlich die Vertauschung der Kreuztonarten mit den B-Tonarten: Cis mit Des, Gis mit As u. s. w.

Diese Kunstrichtung erreichte mit Bach und Händel ihren Kulminationspunkt. Aber die strenge Richtung dieser Meister genügte der einmal lüstern gemachten Sinnlichkeit noch nicht. Die Entwicklung der neuen Kunstübung hatte im feurigen südlichen Italien eine ganz andere, der Sinnlichkeit mehr zusagende Richtung eingeschlagen. Dahin mussten alle pilgern, diesem Götzen alle opfern, welche auf Anerkennung ihrer Kunst Anspruch machen wollten.

Aber wieder war es der deutsche Genius, welcher in Jos. Haydn, W. A. Mozart und dem Giganten Ludwig van Beethoven die Musik aus den schnöden Fesseln italienischen Schwindels rettete.

Großes wurde in diesen 3 Jahrhunderten für Musik geleistet, und mit Stolz und Erfurcht schauen wir zu den Männern auf, welche dieses zu Stande brachten.

Allein mit Bedauern müssen wir es aussprechen, über dem

einseitigen Ringen nach den erstrebten Erfolgen ist den Kämpfern der Schatz der alten Tonarten abhanden gekommen.

Sie sind ihnen unter der Hand, sozusagen entschlüpft und in zwei Haupttonarten Dur und Moll verkümmert, während die neutrale Tonart der alten Griechen vollständig verschwunden ist.

Allerdings liegen in den beiden Tonarten Dur und Moll alle 12 alten Tonarten umschrieben, allein der durch die gesetzmäßige Anwendung derselben erzeugte Reiz der Abwechslung und des wunderbaren modulatorischen Harmoniespieles ist verschwunden, seit dasselbe dem subjektiven Ermessen überlassen ist.

Was dadurch von gewöhnlichen Geistern geschaffen wird, bewegt sich auch im gewöhnlichen Geleise, oder wird zu einer Musterkarte von fremdartigen Harmonieschritten, damit die Armseligkeit des geistlosen Machwerkes gedeckt wird. Der vom Genius durchwehte Meister wird auch hierin das Rechte treffen; allein an der Hand eines festen Gesetzes wird er sicherer und leichter sich bewegen und das Gesetz selber ihm zur Quelle nie geahnter Ideen werden.

Wir stehen wieder an einem Wendepunkte der Musikformen; dass eine Umgestaltung erfolgen muss, lehrt uns die aufmerksame Betrachtung der Musikgeschichte, was sich aber daraus gestalten wird, lässt sich nicht bestimmen. Nur so viel dürfte gewiss sein, dass sie sich über eine Umgestaltung der Formen nicht erheben wird.

Eine Neugestaltung des Wesens, eine Vervollkommenung, vielleicht Vollendung der musikalischen Kunst ist nur erreichbar, wenn man, ohne der bisherigen Errungenschaften sich zu entäufeln, wieder zu den verlassenen Tonarten zurückkehrt, wie sie die Griechen besaßen und wie sie die Meister des 16. Jahrhunderts wieder erweckt hatten und mit so viel Erfolg handhabten. Allein im Geistesleben ist ein bloßes Reproduzieren des Alten so wenig möglich als im körperlichen Leben. Der Körper hat als Organismus die Eigenschaft, die aufgenommene Nahrung umzubilden in Körperstoff, dieselbe zu assimilieren und das Verbrauchte als Mauser abzustossen, und darin besteht seine Lebensbedingung. Sobald er, entweder des alten Mauserstoffes nicht mehr Herr wird, ihn nicht mehr abzustossen vermag, oder die Nahrung nicht mehr assimiliert, tritt notwendig der leibliche Tod ein.

So assimiliert auch der Geist die empfangene Geistesnahrung, wo er sie findet. Er muss sie assimilieren, wenn er sich entfalten soll. Unassimilierbare oder unassimilierte Nahrung tötet ihn. Könnte jemand die Kompositionsweise der Meister des 16. Jahrhunderts sich

so aneignen, dass er ganz in dieser Form Musikstücke zu komponieren im Stande wäre — er hätte doch keinen anderen Erfolg als ein Schüler, der sein Pensum, ohne es verstanden zu haben, gut auswendig aufsagen kann.

Die Gesetze der 12 Tonarten der Alten müssen geistig nach deren Eigenart unseres gegenwärtigen Denkens in der Musik verarbeitet werden, gerade so, wie die alten Meister des 16. Jahrhunderts die alten Kirchentonarten geistig in sich verarbeitet und als lebendiges Geistesprodukt in ihren Werken wiedergeboren haben. Der Buchstabe ist es, der tötet, der Geist ist es, der lebendig macht.

Die Werke der Meister des 16. Jahrhunderts tragen unleugbar durch die grössere Auswahl von Tonarten eine weit reichere Abwechselung der Harmoniefolgen an sich, welche diesen, an sich einfachen Kompositionen, eine nie ermüdende frische und spannende Kraft verleihen.

Sie sind aber nur für die Kirche geschrieben und bleiben für alle Zeiten Muster des polyphonen Kirchenstiles, dessen Aufgabe es ist Gefühle zu wecken, aber Leidenschaften zu beruhigen. Allein die moderne Musik ist Musik für Konzerte, Oratorien, Opern. Sie dient einem ganz anderen Zwecke; sie erfasst das ganze Geistesleben, die Leidenschaften nicht ausgeschlossen, sie muss diese wenigstens schildern und sucht sie leider auch zu erregen. Dazu reichen ihr die so einfachen, bloß auf der Dreiklangsharmonie ruhenden Formen nicht aus.

In Folge dessen hat sich die moderne Musik eine grössere Mannigfaltigkeit der Accorde geschaffen, indem sie die Dissonanzen nicht nur vermehrte, sondern diese als selbstständige Accorde frei und in unmittelbarer Aufeinanderfolge auftreten lässt, die Leidenschaft bis zum Wahnsinne steigert, bis sie endlich die beruhigende Lösung findet. Durch die enharmonische Verwechselung entstand eine reichere, ausdehnsame Modulation. Der Rhythmus wurde ein bewegter und mannigfaltiger und die Ausdehnung der Kompositionen forderte eine ganz andere Gliederung des Ganzen, als dieses bei den Meistern des 16. Jahrhunderts der Fall war; dazu kommt noch die Vervollkommnung der Instrumente und der Technik in der Handhabung derselben, durch die auch das sonst Unglaubliche ausführbar wird.

Aber all diese grossen und reichen Errungenschaften auf dem Gebiete der Musik werden nicht im Geringsten beeinträchtigt durch die Wiederaufnahme der alten Tonarten. Sie lassen sich in den

alten Tonarten oben so verwenden, als mit den beiden modernen Dur und Moll, das ist in der jonischen und äolischen Tonart. Wie der moderne Tonmeister einerseits in jede Tonlage der einzelnen Tonart, andererseits von der einen in die andere nach den Gesetzen der Harmonik und der Forderung seines Ideals moduliren kann, so kann er es auch in den übrigen Tonarten; er kann in jeder, in allen Tonlagen unumschränkt moduliren oder von der einen in die andere durch Modulation oder durch Rückung übergehen. Die alleinige Bedingung ist blos, dass er die Charaktere der Tonarten streng einhalte, und dieselben durch fremdartige Modulationstöne nicht untereinander vermische; diese also nur zur eigentlichen Modulation benütze. Allerdings legen diese Eigenheiten der alten Tonarten dem Tondichter eine Fessel an, dass er sich nicht nach Willkür bewegen kann. Allein die Tonkunst steht hier auf demselben Standpunkt wie die Dichtkunst, welcher die Fesseln des Versmafses ihren schönsten Reiz verleiht.

Achtet er diese Gesetze, dann steht ihm aber ein unendlicher Reichtum von Tonmitteln zu Gebote, über den er mit Bewusstsein nach bestimmten Gesetzen gebietet. Es stehen ihm außer C-dur und A-moll, das ist Jonisch und Aeolisch, in allen Tonlagen bereit: ein G-dur mit F, ohne Leiteton; ein D-moll mit großer Sext. Ferner ein F-dur mit großer Quart h und E-moll ohne Fis, mit dem Halbschluss in den Halbschluss in den Tonica-Dreiklang E-dur, aber, keine Modulation von H-dur nach E-moll. Daraus ergibt sich, dass ein Tonkünstler, der sich entschließen kann dieses neue Gebiet zu betreten, der Charaktere der einzelnen Tonarten und ihrer verschiedenen Wirkung sich vollständig klar sein muss, und es dürfte geraten erscheinen, sich in kleineren Sätzen in einer Tonart zu versuchen, z. B. in der dorischen Tonart, um sich des Unterschiedes derselben von der gewöhnlichen A-moll-Tonleiter bewusst zu werden. Er wird finden, dass jene neben dem Moll-Charakter in ihrer ersten Hälfte auch den Dur-Charakter in der oberen durch ihre charakteristische große Sext ausdrückt. Um dieses zu erzielen, darf die A-Moll-Leiter nicht auch in ihrer oberen Hälfte als Durleiter behandelt werden, nämlich: a d e fis gis a, sondern d e f g a, und die Dorische nicht a h cis d. Der Leiteton cis, resp. gis, ist nur bei der Schluss-Modulation zu verwenden. Oder er wähle die der modernen Musik ganz fremde phrygische Tonleiter um sich von deren frappanten Wirkung zu überzeugen.

Das Gesagte sollen nur Winke sein, um die Aussicht in die

großartige Ernte zu zeigen. Aber nur ein Genie wird im Stande sein diese Ernte einzuheimsen. Möge es sich finden!

## Die geistlichen Dialoge von Rudolph Ahle.

(Julius Richter).

Das vorstehend genannte Werk, welches zu Erfurt 1648 erschienen und auf der Bibliothek der kgl. Ritterakademie zu Liegnitz unter Nr. 1 der gedruckten Werke einzelner Komponisten in 4 Stimmbüchern vorhanden ist (Katalog von Dr. Pfudel Seite 26), repräsentirt eine eigenthümliche Gattung geistlichen Gesanges, welche meines Erachtens ein musikgeschichtliches Interesse in Anspruch nimmt. Hätte Karl von Winterfeld dies Werk gekannt oder beachtet, so würde er dasselbe in den ausgedehnten Partien seines Buches „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter“, in welchen er alles, was in älterer Zeit, namentlich bei Joh. Gabrieli und bei Heinrich Schütz von darstellender Musik vorkommt, einer ausführlichen Besprechung unterzieht, um die Spuren der Vorgeschichte des späteren Oratoriums aufzusuchen, mit in den Kreis seiner Betrachtung haben ziehen können. Denn es ist ohne Zweifel eine darstellende, eine zeichnende, eine veranschaulichende Musik, welche hier vorliegt. Und zwar bewegt sich dieselbe in Dialogen, in Zwiegesprächen oder in Gesprächen zwischen mehr als zwei Personen, so dass Rede und Gogenrede, bald abwechselnd, bald gleichzeitig, in lebendiger, an die dramatische Handlung streifender Darstellung zur Erscheinung kommen.

Die meisten der Gesangsstücke sind Duette; zwei sind Torzotte, eins ein Quintett und eins ist nur für eine Stimme geschrieben. Zwei derselben haben Violinen-Begleitung; allen aber ist ein Bassus continuus beigegeben, dessen Bezifferung nach jetzigen Begriffen sehr unvollkommen ist.

Die Stoffe sind meist solchen evangelischen Perikopen entnommen, welche Gespräche zwischen zweien oder mehreren Personen enthalten. Auch andere biblische Texte, aus verschiedenen Stellen zusammengetragen, sind zu Dialogen verarbeitet. Diese Stoffe füllen

\*) Der Titel lautet in Kürze: Erster Theil geistlicher Dialogen, deren Etliche aus denen durchs Jahr vber gewöhnlichen Sonn- und Festtags Evangelien, Theils aber aus anderen Orthern heiliger Schrift zusammen getragen, vnd mit 2. 3. 4 oder mehr Stimmen in die Music vbersetzt: Neben einer anmuthigen Zugabe zum Druck verfertigt von Joh. Rud. Ahle etc.

13 Nummern aus. Sodann folgen in 7 Nummern die Annexa, welche auf dem Titelblatte als „anmuthige Zugabe“ verheissen sind. Dieselben beschäftigen sich vorzugsweise mit hymnologischen Stoffen und sind von den vorangehenden Nummern deshalb getrennt, weil sie, soweit sie zweistimmig bearbeitet sind, zwar Duette, aber nicht Dialoge sind.

Ermüdend sind oft die unendlich vielfachen Text-Wiederholungen, welche den Sängern in den Mund gelegt werden; doch haben diese Wiederholungen, soweit sie nicht zur bloßen Ausfüllung dienen, ihre Berechtigung in der Absicht des Komponisten, den Ernst, den Eifer, die Beharrlichkeit der Redenden in den von ihnen vorgetragenen Bitten, Zweifeln, Einwendungen u. s. w. oder in der Geltendmachung der verkündigten Thatsachen, der ausgesprochenen Urtheile Zurechtweisungen, Ermutigungen etc. zur Anschauung zu bringen.

Ich glaube den Lesern zu dienen, wenn ich eine Skizze sämtlicher 20 Nummern gebe.

I. Dominica 1. post Pascha. Gespräch zwischen dem ungläubigen Thomas und Christus (Joh. 20, 24—29). Tenor: Es sei denn, dass ich in seinen Händen sehe die Nägelmal, und lege meine Finger in die Nägelmal, und lege meine Hand in seine Seite, will ich's nicht glauben (die letzten Worte in mehrfachen Wiederholungen). Bass: Friede sei mit euch (mehrmals wiederholt). Sodann beide Stimmen, bald abwechselnd, bald gleichzeitig: die eine beständig: „Es sei denn, dass ich — will ich's nicht glauben“, die andere: „Friede, Friede sei mit euch“; bis dann die Bassstimme zu der Aufforderung übergeht: „Reiche deinen Finger her und siehe meine Hände, und reiche deine Hand her und lege sie in meine Seite, und sei nicht ungläubig, sondern gläubig.“ Doch findet diese Ermahnung anfangs kein Gehör bei Thomas; er bleibt bei seinen Zweifelsworten: „Es sei denn, dass ich u. s. w.“, mit denen er dem Herrn beständig in die Rede fällt, unter geflissentlich häufiger Wiederholung der Weigerung: „will ich's nicht glauben“. So entwickelt sich ein förmlicher Kampf zwischen beiden, in welchem die Pointen des Gegensatzes: auf der einen Seite „will ich's nicht glauben“, auf der anderen „sondern gläubig“ mehrfach direkt aufeinander treffen. Doch jetzt wird Thomas nachdenklich; er schweigt und lässt dem Herrn allein das Wort, der ihm immer wieder die Mahnung „sei nicht ungläubig, sondern gläubig“ vorhält. Zwar versucht Thomas noch zweimal, in den abgebrochenen Worten „will ich's nicht glauben“ seinen verneinenden Standpunkt geltend zu machen, und zwar



immer gerade da, wo der Herr die Worte spricht „sondern gläubig“. Aber endlich ist Thomas überwunden; er bricht in den anbetenden Ruf aus: „Mein Herr und mein Gott!“, welchen er fortan bis zum Schluss des Ganzen unermüdlich wiederholt. Sobald der Herr die Umwandlung des Thomas erkennt, ruft er ihm zu: „Thoma, Thoma, dieweil du mich gesehen hast, so glaubest du; selig sind, die nicht sehen, und doch glauben.“ Diese Worte reichen in vielfältiger Wiederholung bis zum Schluss und begleiten die beständigen Ausrufe des Thomas: „Mein Herr und mein Gott!“, wobei die beiden Stimmen in Text und Melodie mannigfach ineinandergreifen.

Das Ganze zeugt unverkennbar von psychologischem Verständnis und künstlerischem Geschick und wird in der praktischen Ausführung seines Eindruckes gewiss nicht verfehlen. Nur die rasche Bewegung bei dem Worte „Friede“ in dem Grusse des Herrn „Friede sei mit euch“, namentlich die vier- oder fünfmalige Wiederholung des Wortes „Friede“ in lauter Achtelnoten will mir nicht zusagen. Aus solchem Munde und bei einem Ausspruche von solchem Inhalt scheint diese Hastigkeit der Tonbewegung nicht am Orte zu sein. Bei etwaiger Benutzung des Gesangstückes dürften hier die kurzen Noten mit Ligaturen zu versehen und die Text-Wiederholungen zu beschränken sein.

In ähnlicher Weise wie dieses erste Stück sind, je nach dem Inhalt und Charakter der Stoffe, auch die meisten der folgenden Nummern eingerichtet, daher ich in der Regel auf die Darlegung der künstlerischen Anordnung verzichten und auf die Angabe des Textes der Singstimmen mich beschränken werde.

II. Dom. Trinitatis. Gespräch zwischen Nikodemus und Christus (Joh. 3, 1—10). Tenor: Meister, wir wissen, dass du bist ein Lehrer von Gott kommen, denn niemand u. s. w. — Wie kann ein Mensch geboren werden, wenn er alt ist? kann er auch wiederum u. s. w. — Wie mag solches zugehen? Bass: Wahrlich, wahrlich, ich sage dir, es sei denn, dass jemand von neuem — aus dem Wasser und Geist — geboren werde, so kann er u. s. w. Bist du ein Meister in Israel und weisst das nicht? — Beide Stimmen theils an gehöriger Stelle als Frage und Antwort miteinander wechselnd, theils gleichzeitig singend.

III. Dom. 1. post Trinit. Der reiche Mann in der Hölle und Abraham (Luc. 16, 24—25). Tenor: Vater Abraham, erbarme dich mein und sende Lazarum, dass er das Aeufserste seines Fingers in's Wasser tauche und küble meine Zunge, denn ich leide Pein in

dieser Flamme. Bass: Gedenke, Sohn, dass du dein Gutes empfangen hast in deinem Leben, und Lazarus dagegen hat Böses empfangen; nun aber wird er getröstet, und du wirst gepeinigt. — Mit Ausmalungen namentlich über den Worten „ich leide Pein in dieser Flamme“, „getröstet“, „gepeinigt“.

IV. Dom. 2. post Trinit. Das Evangelium vom großen Abendmahl (Luc. 14, 16—24). Quintett. Eine Alt-Stimme verkündet zuerst allein, später zwischen und neben den anderen Stimmen unablässig die Einladung: Kommt, denn es ist alles bereit. In einem 1., 2. und 3. Tenor treten der Reihe nach die drei sich Entschuldigenden auf: Ich habe einen Acker gekauft etc. Ich habe fünf Joch Ochsen gekauft etc. Ich habe ein Weib genommen etc. Bass: Ich sage euch aber, dass der Männer keiner, die geladen sind, mein Abendmahl schmecken wird. — Da die Bassstimme ihre ernste Verkündigung mehrfach wiederholt, und da die drei sich Entschuldigenden, immer der Reihe nach auftretend und in der Melodie einander nachahmend, in stets neuen Tonwendungen ihre Ausflüchte geltend zu machen suchen; da endlich auch die Altstimme ihren Einladungsruf unermüdlich dazwischentönen lässt, so entwickelt sich eine lebhaft, vielfarbige Text- und Stimmen-Verflechtung, welche erst in den getragenen, vollstimmigen Schluss-Accorden zur abschließenden Klarheit gelangt. — Ein mit Glück angeordnetes Tonstück von dramatischer Anschaulichkeit und mit charakteristischen Zeichnungen. So ist z. B. das „Ich bitte dich, entschuldige mich“ in seinem gleisnerischen Tone treffend wiedergegeben. Uebrigens hat der Komponist, abweichend vom biblischen Texte, die Bitte um Entschuldigung auch dem Dritten, der ein Weib genommen, der Gleichmäßigkeit wegen in den Mund gelegt.

V. In festo S. Joh. Baptistae. Luc. 1, 57—61. Für 2 Tenorstimmen. Die eine Stimme stellt den Erzähler und später die Gefreundten des Hauses dar, die andere singt die Worte der Elisabeth. Es entwickelt sich ein Wettstreit zwischen dem „Er soll Johannes heißen“ und dem Einwande der Freunde: „Ist doch niemand in deiner Freundschaft, der also heiße!“ Zuletzt vereinigen sich beide Stimmen zu dem Gesange des ersten Verses des Lobgesanges des Zacharias mit Hallelujah. — Im Einzelnen manches Schöne, aber die Anordnung des Ganzen scheint hier weniger gelungen.

VI. In festo S. Joh. Baptistae. Der Engel Gabriel und Zacharias. Discant: Fürchte dich nicht, Zacharias, denn dein

Gebet ist erhöret, und dein Weib Elisabeth wird u. s. w. (Luc. 1, 13—14). Bass: Wobei soll ich das erkennen? Denn ich bin alt, und mein Weib ist betagt (Vers 18). Zuerst eine Stimme der andern folgend, später beide gleichzeitig, und zwar lebhaft miteinander disputirend: auf der einen Seite die wiederholte Verkündigung: „Dein Weib Elisabeth wird dir einen Sohn gebären“, auf der andern der beständige Einwand: „Ich bin alt, und mein Weib ist betagt“. Als aber der Engel dem Zacharias die Strafe seines Unglaubens ankündigt: „Siehe, du wirst verstummen“, schweigt letzterer. Zwar versucht er noch einigemal, und zwar zuletzt bereits in stammeln-der Sprache, die Zweifelsfrage „Wobei soll ich das erkennen?“ auszusprechen, muss aber von hier ab gänzlich verstummen, und der Engel führt ohne Widerrede die Verkündigung zu Ende: „Du wirst nicht reden können bis auf den Tag, da dieses geschehen wird.“ Schöne, frische Tonreihen über den Worten: Du wirst dess Freude und Wonne haben, und Viele werden sich seiner Geburt freuen.

VII. In festo Visit. Mariae. Elisabeth und Maria in 2 Tenor-(!) Stimmen (welche gewiss auch mit Discantstimmen vertauscht werden können) mit Begleitung zweier Violinen. — Elisabeth: Maria, gebenedeiet bist du unter den Weibern etc. Luc. 1, 42. 43. 45. Maria: Meine Seele erhebet den Herren etc. Vers 47 und 48. (Die Melodie mehrfach anklingend an den 9. Psalmton, mit ausge- dehnten Koloraturen über dem Worte „freuet“). Elisabeth wieder- holt dann namentlich das „O selig bist du, die du geglaubest hast“, während Maria ihren Lobgesang fortsetzt. Zuletzt beide gemeinsam in verändertem Taktmaße ein Hallelujah. — Die beiden Violinen leiten das Stück durch eine kurze Symphonie ein, worauf dieselben in der Folge den Gesang an einigen Stellen (namentlich beim Halle- lujah) begleiten, an anderen durch kurze Zwischensätze unterbrechen.

VIII. Dom. 5. p. Trin. Petri Fischzug (Luc. 5, 4—5). Tenor: Meister, wir haben die ganze Nacht gearbeitet und nichts gefangen, aber auf dein Wort will ich das Netz auswerfen. Bass: Fahret auf die Höhe und werfet eure Netz' aus, dass ihr einen Zug thut. — Mit schwerfälligen, die mühsame Arbeit ausdrückenden Dehnungen über dem „gearbeitet“ und mit raschen Läufen über den Worten „fahret“ und „werfet“.

IX. Dom. 11. p. Trin. Evangelium vom Pharisäer und vom Zöllner (Luc. 18, 9—14). Terzett. — Tenor I: Ich danke dir, Gott, dass ich nicht bin wie andere Leute — oder auch wie dieser Zöllner. Ich faste zwei mal u. s. w. Tenor II: Gott, sei mir

Sünder gnädig. Bass: Ich sage euch: Dieser ging hinab gerechtfertigt etc. Denn wer sich selbst erhöht, der wird erniedriget werden etc. — In diese letzteren Worte lässt der Komponist, abweichend vom biblischen Texte, nicht nur den Zöllner, sondern wunderbarer Weise später auch den Pharisäer mit einstimmen.

X. Ich schlafe, aber mein Herz wachet. Gespräch des Bräutigams und der Braut aus dem Hohenliede Salomonis (zusammengestellt aus Kap. 1, 8; 5, 2; 6, 8; 8, 1). Tenor: Ich schlafe, aber mein Herz wachet. Thu mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Fromme. Ich bin schwarz, aber gar lieblich. Thu mir auf, meine Schwester u. s. w. Sopran (im G-Schlüssel): Das ist die Stimme meines Freundes, der anklopft. O dass ich dich draussen finde und dich küssen müsste, dass mich niemand höhnete!

(Schluss folgt).

## Nachtrag zur Totenliste des Jahres 1878.

(Siehe Monatsh. XI, 141).

Anderson, Madame, Pianistin, st. a. 29. Dez. in London 92 Jahr alt.

Auspitz-Kolár, Frau Auguste, Pianistin, st. a. 26. Dez. in Wien, 32 Jahr alt.

Bettoni (statt Belloni), Erminio, Violinist und Dirigent in Triest, st. 5. Sept. daselbst. (Nach Wiener Nachrichten).

Bignami, Selene, Sänger, st. am 20. Dez. in Mailand.

Burenne, siehe Hauser.

Ellis, E., Orchesterchef des Adelphi-Theaters in London, st. Ende Oktober daselbst.

Emiliani, Violinistin, st. Ende Nov. in Bologna.

Hauser, Frau Johanna, gen. Burenne, Altistin, Konzertsängerin, st. 21. November in Prag.

Junca, berühmter Bassist, st. Anfang Oktober in Les Ormes. (Frankreich).

Kirchberger, Flora, später Schreiber-Kirchberger, gefeierte Sängerin, st. 18. Oktober in Fulda.

Kiven, Louis Hubert, Kapellmeister und Prof. an der Musikschule in Antwerpen, st. 9. Dez. daselbst, 49 Jahr alt.

Kolár, siehe Auspitz.

Marra-Vollmer, Frau, Koloratursängerin, seit 1861 in Frankfurt a/M. Lehrerin, st. 25. Dez. in Frankfurt a/M.

Meerti, Elise, gefeierte Sängerin, st. Ende Oktober in Brüssel.

Mesmaeker, Mme. de, Sängerin, st. im Dez. in Brüssel.

Raphael, französische Sängerin, st. Mitte Nov. in Spanien.

Schreiber, siehe Kirchberger.

Schubert, Georgine, Opernsängerin in Neustrelitz, st. 26. Dez. in Potsdam.

Vollmer, siehe Marra.

Wildauer, Frau Mathilde, ehemalige Sängerin, seit 1856 im Ruhestande, st. den 23. Dez., 58 Jahr alt, in Wien.

Zani de Ferranti, Marco Aurelio, Guitarrenvirtuos, Lehrer am Konservatorium in Brüssel und Schriftsteller, st. den 28. Nov. in Pisa, 78 Jahr alt.

## Mitteilungen.

\* H. Lavoix fils: Histoire de l'Instrumentation depuis le 16. siècle jusqu'à nos jours. Paris, Firmin Didot et Co. 1878. 8°, XI und 470 Seiten (ohne Abbildungen und Register). Die feuilletonistische Behandlung der Stoffe, oder besser gesagt der Zeitungsstil unserer Zeit, greift selbst schon in die wissenschaftlichen Fächer, welche die realsten Stoffe behandeln. Obiges Werk liest sich sehr angenehm, verrät eine umfassende Kenntnis der einschlägigen älteren und neueren Literatur, ist unermüdlich in der Citation derselben und doch giebt es nur ein oberflächliches Bild, hält nirgends Stand bei Fragen dieser und jener Art und bietet uns nirgends die Dienste, welche man von einem solchen Werke verlangt. Der Mangel des Registers ist eigentlich schon charakterisirend. Da der Verfasser an der Nationalbibliothek in Paris angestellt ist, erhält man aber von manchem seltenen Werke Kunde, welches bisher noch unbekannt war und es befriedigt wenigstens nach dieser Seite hin die Wissbegierde. Ambros 4. Bd. der Geschichte der Musik leidet in gewisser Hinsicht an demselben Fehler, denn Ambros will eine Geschichte der Musik schreiben und giebt dafür nur brillant geschriebene Artikel über einzelne Meister — auch über Nichtmeister, wie Kapaberger — und einzelne kurze Abschnitte der Musikgeschichte, welche aber unter sich in gar keiner Verbindung stehen.

\* L. F. Valdrighi: Musurgiana (Nr. 2). Di una busta di antichi e rari strumenti da fiato. Firenze G. G. Guidi 1880. In kl. 8°, 23 Seiten. In Form eines Briefes an Gustave Chouquet, Konservator des National-Museum der Instrumente in Paris gerichtet. Das Museum besitzt 336 Instrumente. Obige Abhandlung bespricht nur einige ältere Blasinstrumente, wie das Krummhorn oder Kromphorn, Pfeiffen, Trompeten und Cornetts (Zinken).

\* In 2. umgearbeiteter und vermehrter Auflage erscheint in Lieferungen Johann Sebastian Bach von C. H. Bitter, z. Z. königl. preuß. Finanzminister. Dresden 1880. Wilhelm Baensch Verlagshandlung. 8°. — Ebenso wird Ambros' Geschichte der Musik, Leipzig bei Leuckart, in Lieferungen ausgegeben.

\* Erhart Oeglin's Liederbuch zu vier Stimmen. Augsburg 1512. Neue Partitur-Ausgabe. Text und Musik nach den Quellen hergestellt von Robert Eitner und Jul. Jos. Maier. 9. Bd. der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin, T. Trautwein, 1880.

Prachtausgabe in Fol. mit 8 facsimilirten Originalseiten, Vorwort, besonders gedruckten Gedichten und die Partitur teilweise mit einem Klavierauszuge versehen. Ladenpreis 15 Mk.

Inhalt: Ach guter gsel, von wannen her. — Ach lib mit leid, wie hast dein bscheid. — Ade! mit leid ich von dir scheid. — A., du mein trost und zuversicht. — Cupido hat im jetzt erdacht. — Dich muter gottes ruf wir an. — Ei, freundlichs herz, was großen schmerz. — Erwelt han ich auf erden mir. — Es leit so hart, on wart. — Ewig bleib ich dein unverkert. — Freundlicher grufs mit bufs. — Freundlicher trost und herzigs ein. — Freundliches weib, mich nit vertreib. — Freundlich und mild, zart reines bild. — Fröliches weib der eren. — Gegrüßst seist, hochzeitlicher tag. — Glück mir trost und hoffnung geit. — Herzlibstes bild, beweis dich mild. — Herz, mut und gir weicht nit von dir. — Hilf, frau von Ach! wie schwach. — Ich scheid von hin, wie wol mein sin. — Ich wil mit fleifs, in trener weis. — In freud erhebt sich ganz mein herz. — Jetzt hat vollbracht unfal sein macht. — Jetzt scheidens we ist worden kund. — Kunt ich, schön reines wertes weib. — Mein dienst und treu ich klag. — Mein glück get auf die seiten aus. — Mein herz hat sich mit lib verpflichtet. — Mein höchste frucht, dein schön und zucht. — Mein lib und treu ich sparen wil. — Mit hohem fleifs, freundlicher weis. — Nach willen dein mich dir allein. — Ob allem leid auf dieser erd. — O muter gots, mein zuversicht. — Tröstlicher lib stets ich mich üb. — Unser pfarrer ist auf der ban. — Von herzen ich tu freuen mich. — Wer säh dich für ein solche an. — Wer treu mit falsch vergelten wil. — Wolt got, dass ich zu dienen mich. — Zucht er und lob ir wonet bei. — Zwisehen berg und tiefem tal. — Fama malum, quo non aliud. — Nisi tu, Domine, servabis nos. — Spem in alium nunquam habui. — Paranimphus salutat virginem. — Virgo Dei genitrix. — Virgo, mater ecclesiae.

\* Der vergriffene 1. Jahrgang der Monatshefte von 1869 ist in einem gut erhaltenen Exemplare für 9 Mark durch die Redaction zu erwerben.

\* Die Zahlungen der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind mit 6 Mark bis zum 15. April an den Sekretär einzusenden; restirende werden dann durch Postauftrag eingezogen.

\* Die nächste Sitzung der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung findet am 24. April Abends 8 Uhr in dem bekannten Lokale statt. Vorlagen: 1. Rechnungslegung über die Publikation des Jahres 1879. 2. Bericht über die Abstimmung in betreff des photolithographischen Umdruckes des Virdung'schen Buches „Musica getutscht“, Basel 1511 und Beschlussfassung über die Zeit der Publikation.

\* **Register zu den ersten 10 Jahrgängen (1869—1878) der Monatshefte für Musikgeschichte**, verfasst von R. Eitner, Berlin 1879, T. Trautwein. Preis 2 Mark. Zu beziehen durch die Redaction und die Verlags-handlung.

\* **Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts**, Im Vereine mit Frz. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben von Rob. Eitner, Berlin. Verlag von Leo Liepmannssohn 1877. 8°, XI und 964 Seit. Preis 30 Mark. Auf holländisches Papier 60 Mark.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“. 2. Band. Seite 25—32.

RECEIVED  
MAY 17 1880

# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang.  
1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 5.

## Die geistlichen Dialoge von Rudolph Ahle.

(Julius Richter).

### Schluss.

XI. Siehe, das sind Gottlose. Gespräch, zusammengestellt aus Psalm 73 und 37. Tenor: Siehe, das sind Gottlose, die sind glücklich in der Welt und werden reich u. s. w. (Psalm 73, V. 12, 4, 7, 9, 14, 23). Bass: Erzürne dich nicht über den Bösen, sei nicht neidisch über den Uebelthäter u. s. w. (Ps. 37, V. 1, 3, 37).

XII. Domine miserere mei. Ein Bittgebet nebst einer göttlichen Antwort. Tenor: Domine, miserere mei, in furore tuo ne arguas me. Peccavi, iniquitatem feci, sed tu me salvum fac propter misericordiam tuam. Bass: Nolo mortem peccatoris. Di-verte a malo et fac bonum, et vives.

XIII. Gott, sei mir gnädig. Ein kurzes deutsches Miserere mit einer göttlichen Antwort. Tenor: Gott, sei mir gnädig nach deiner Güte u. s. w. (Psalm 51, 3—4). Bass: Si fuerint peccata vestra ut coccinum, quasi nix dealbabuntur; et si fuerint rubra quasi vermiculus, velut lana alba erunt (Jes. 1, 18). — Die eine Stimme deutsch, die andere lateinisch, zum Teil gleichzeitig singend.

Von hier an folgen die Annexa.

XIV. Dom. 12. p. Trin. Nur für eine Stimme. Tenor: Er hat alles wohlgemacht: Die Tauben macht er hörend und die Sprachlosen redend. — Mit Koloraturen über „wohlgemacht“ und „redend“.

Die folgenden 4 Stücke sind evangelische Kirchenmelodien in

mannigfachen Figurationen und Variationen. Bald erfasst die eine, bald die andere Stimme die Melodie, eine folgt der anderen Schritt für Schritt, eine imitiert die andere u. s. w. Die Melodie erscheint bald in der eigentlichen Tonlage, bald in der Quint, bald in der Oktave.

XV. Jesaia dem Propheten das geschah. Bearbeitung des Luther'schen „Deutschen Sanctus“ in seiner bekannten Melodie. Ein frisches, lebhaft gehaltenes Stück für 2 Diskantstimmen (im G-Schlüssel), mit mehrfachen Tonmalereien (einem tremulando über „zittert“) und mit Begleitung zweier Geigen.

XVI. Gleichwie sich fein ein Vögelein. Strophe 7 aus dem Bußliede „Ach Gott und Herr“, für 2 Diskantstimmen. Die zu Grunde liegende Melodie ist keine der sonst für dieses Lied gebräuchlichen Singweisen. Uebrigens bildet die 7. Strophe grammatisch nur einen Vordersatz, zu welchem die 8. als Nachsatz notwendig gehört.

XVII. O mein Herr Jesu Christ, Der du so g'duldig bist Für mich am Kreuz gestorben, Hast mir das Heil erworben, Auch uns allen zugleich Das ewig Himmelreiche. Für 2 Diskantstimmen. Mel.: Auf meinen lieben Gott. Bei den Worten „auch uns allen zugleich“ ein beständiger Wechsel von forte und piano, wobei das piano jedesmal einen Nachklang, ein leises Echo bringt.

XVIII. Mag ich Unglück nicht widerstahn. Terzett für Diskant- und eine Bass-Stimme.

Die beiden folgenden Stücke sind ähnlich behandelt wie die vorstehenden Choralmelodien.

XIX. Loquebantur apostoli magnalia Dei, prout Spiritus Sanctus dabat loqui illis. Alleluja. Für zwei hohe Diskantstimmen (im G-Schlüssel). Das „Loquebantur etc.“ und das sehr belebte „Alleluja“ im 4teiligen, das „prout etc.“ im 3teiligen Takte. Ein liturgisches Stück aus dem Pfingst-Cyklus: eins der Responsorien aus der Matutin des 3. Pfingsttages, mit Weglassung des „variis linguis“ hinter „Loquebantur“.

XX. Gaudium gaudebo delicosum atque suave. Laetabor in Domino laetitiam dulcem, quia eruit me de manu inimici trucis, de perditione perduellis. Gaudium ergo suave sit, sit et mutabile, quia lubet canere, luxuriosum. — Für 2 Diskantstimmen. Text unbekannt. Mehrfacher Wechsel des Taktmaßes. Ausgesponnene Figuren über „dulcem“, „suave“, „luxuriosum“.

Die Musik scheint im Allgemeinen würdig gehalten und dem



verschiedenen Charakter der behandelten Textstoffe, den mannigfachen Situationen, den Meinungs- und Gefühlsäusserungen der handelnden Personen mit Verständnis angepasst zu sein. Für eine ernstere Geschmacksrichtung dürften manche Parteen zu spielend und springend erscheinen. Die Bewegung ist zwar meist eine getragene, vorherrschend in Viertelnoten einhergehend, oft aber auch eine sehr rasche. Es kommen, wie in der vorstehenden Skizze an einigen Stellen bereits angedeutet worden, lange auf- und abrollende Tonreihen, springende Bewegungen und weit ausgespannene Koloraturen in Sechzehntel-Noten vor, namentlich an Stellen freudigen Inhalts. Die Tonmalereien sind stets sehr deutlich. Der vorherrschende vierteilige Takt (es ist nicht mehr der Allabreve-, sondern der moderne Vierviertel-Takt) setzt oft innerhalb der Stücke in den dreiteiligen, drei Semibreves enthaltenden Takt um, offenbar um durch diesen Wechsel eine Belebung zu schaffen und um durch den wiegenden Rhythmus des dreiteiligen Taktmaßes das Gefühl hoher Freude oder tief innerer Befriedigung zu kennzeichnen. Die Tonarten sind C-dur, F-dur, meist aber die Kirchentonarten: dorisch, phrygisch, mixolydisch, äolisch (letztere ziemlich gleich A-moll).

Die verstehend beschriebenen Kompositionen dürften für häusliche und sonstige kleine Sängerkreise von ernsterer Richtung einen geeigneten Stoff darbieten, um so mehr, als der beigegebene bezifferte Bassus continuus sich zu einer mehrstimmigen Begleitung auf dem Klavier oder dem Harmonium aussetzen lässt.

Die nähere technische und fachmännische Beurteilung dieser Musik, welche vielfach bereits das moderne Gepräge an sich trägt, die Einordnung derselben in die so bedeutsame musikgeschichtliche Entwicklung des 17. Jahrhunderts muss ich kundigeren Händen überlassen.

Uebrigens existiren diese geistlichen Dialoge von Rud. Ahle, wie Herr Rob. Eitner mir mitgeteilt, auch auf der herzoglichen Bibliothek zu Gotha. Dass außer diesem „Ersten Teil geistlicher Dialogen“ später noch ein 2. Teil erschienen wäre, ist nirgends zu finden gewesen.

---

## Die Toten des Jahres 1879 die Musik betreffend.

Indem ich das im Jahre 1879 begonnene Verzeichnis fortsetze und auf das im 11. Jahrgg. p. 141 Gesagte hinweise, möchte ich nochmals darauf aufmerksam machen, in wie ungenauer und nach-

lässiger Weise die Wochenblätter ihre Notizen wiedergeben; nicht nur dass sie die Namen verdrehen und z. B. ein Teil der Wochenblätter für Bellini, Rellini, für Becz, Pecz setzt, auch die Daten werden bei sehr bekannten Männern in der flüchtigsten Weise wiedergegeben. So zeigt z. B. ein Teil der Wochenblätter den Tod Ernst Friedrich Richter's den 9. März, statt 9. April an. Bei so schwankenden Anzeigen habe ich stets die Zeitschrift für maßgebend betrachtet, welche dem Toten dem Orte nach am nächsten stand, und nur hin und wieder, wo andere Angaben zu oft wiederkehrten, habe ich auch diese verzeichnet. Einige Hilfe hat mir diesmal Herr August Hettler gewährt, was ich hiermit dankend anzeige. Längere und kürzere Nekrologe zeige ich durch Nennung der betreffenden Zeitschrift an. Die Abkürzungen zur Bezeichnung der Zeitschriften sind folgende:

Bock, Neue Berliner Musikzeitung | .Echo, Berliner Musik-Zeitung. Schlesinger. | Guide, Le Guide Musical, Bruxelles chez Schott frères. | Kahnt, Neue Zeitschrift für Musik. | Menestrel, Le Ménestrel Journal du Monde musical. Paris, Heugel et fils. | Revue, R. et Gazette musicale. Paris, Brandus. | Ricordi, Gazzetta musicale di Milano. | Signale, S. für die musik. Welt. Leipz., B. Senff. | Wochenblatt, Musikalisches W. von Fritzsche in Leipz.

Eitner.

Alari, Domenico, Gesanglehrer, st. im Okt. in Rom.

Anderson, Miss (Lucy Shilpot) einst eine gefeierte Klaviervirtuosin, st. am 4. Jan., 92 J. alt, in London.

Auding, J. M. pen. Seminar-Musikdirekt., Herausgeber eines vierst. Choralbuches, st. am 9. August in Hildburghausen, 69 J. alt.

Anoria, Don José Miro y, Pianist (Schüler Kalkbrenner's) und Komponist, geb. 1810 in Cadix, st. Anfang Febr. in Sevilla, 69 J. alt.

Arnoldi, Joseph, Opernsänger, sp. Gesangslehrer, st. am 23. April in Paris (Guide Nr. 18 und 19).

Austerlitz, Emil, Kapellmeister, st. a. 29. Sept. in Mainz, 28 J. alt; in Prag geb.

Balbi, Melchior, Kirchenkomponist und Theoretiker, Kapellmeister a. d. Basilika St. Antonio in Padua, st. am 22. Juni daselbst, 83 J. alt.

Baratta, Gaetano dalla, Opernkomponist, st. am 7. Jan. in Padua.

Barbureau, Mathurin-Aug.-Balthasar, Theoretiker, Lehrer am Konservatorium in Paris, st. am 17. Juli daselbst (Menestrel 280. Revue 239).

Barbi, Carolo, Komponist, Violinist und Orchesterdirigent, st., 51 Jahr alt, im Jan. zu Modena.

Barra, siehe Parra.

Barret, A. M. R., ehemaliger Oboist an der italienischen Oper in Conventgarden in London, st. am 8. März in Paris, 76 J. alt.

Bartleman, Thomas, Opernsänger, st. am 1. Juni in New-York, 58 J. alt.

Bassani-Palombi, Frau Giuseppina, Sängerin, st. im Sept. oder Oktob. in Rom.

Basta, Eduard, Tenorist am Hamburger Stadttheater, st. am 4. Juni daselbst.

Batta, Jean Laurent, Pianist und Lehrer, st. im Dez. in Nancy.

Beck, Karl, Tenorist, st. am 4. März in Wien, 65 J. alt (Signale 331. Echo 156).

Becker, Karl, Sänger, st. in Darmstadt am 1. März.

Becz, Gustav Adolf, Opernsänger, st. am 15. zum 16. Juni in Darmstadt. Signale und die auswärtigen Blätter nennen ihn Pecz

Bellini, Fernando, Baritonist, st. im Juni, nach anderen im März, zu Bergantino, 40 J. alt. Einige zeigen ihn unter dem Namen Rellini an.

Belval, Jules (scil. Gaffiot), Opernsänger, st. am 5. Sept in Paris, 56 J. alt (Signale 711. Menestrel 327. Revue 295).

Bernard, Charles-Paul-Parfait, Komponist, Kritiker, Lehrer und Dichter, st. in Paris am 23. Febr. (geb. 4. Okt. 1827 zu Poitiers. Revue 79. Guide 10).

Bernard, Jules-Victor, Musiklehrer und Chordirektor in St.-Omer, st. am 23. März daselbst, 33 J. alt.

Berthold, Hermann, Musikdir. und Kantor a. d. St. Bernhardin-Kirche zu Breslau, st. am 20. März daselbst.

Bertini, Gesanglehrer, st. in Wien im April, 58 J. alt.

Bertuzzi, Antonio, Komponist, st. im Sept. in Turin 59 J. alt.

Besozzi, Louis-Désiré, Komponist, st. am 11. Nov. zu Paris geb. 3. April 1814 in Versailles.

Beumer, Anton, Violoncellist, Lauroat des Konservatorium in Brüssel, st. daselbst am 23. Jan., 25 J. alt.

Birnbach, Heinrich, Musikdir., st. am 24. Aug. zu Berlin (Nekrolog: Allgem. deutsche Musikzeitg. Berlin, Nr. 36).

Blanqui, Francesco, Musikverleger in Turin, st. daselbst am 27. Sept., 72 J. alt.

Blessing, Jakob, schwarzwälder Musikwerkfabrikant, st. im Oktob. oder Nov. in Kirnach, Amt Villingen in Baden (Signale 1015).

Blondel, A. L., Pianofortefabrikant in Paris, st. im Nov. daselbst, 59 J. alt.

Bochkolz-Falconi, Anna, einstige Opern- und Concert-Sängerin, st. am 24. Dez. in Paris, 59 J. alt.

Bönicke, Hermann, Komponist, st. am 12. Dez. in Hermannstadt i. S., 57 J. alt (Wochenblatt 35).

Bogliani, Tomaso, st. im Mai oder Juni, 70 J. alt, in San Secondo (Parma).

Bona, Pasquale, Komponist und Gesanglehrer, st. im Jan. (?) zu Mailand. Geb. 3. Nov. 1816 in Cerignola.

Bonazzo, Giuseppe, Kapellmeister und Contrabasslehrer, st. im Nov. in Triest, 59 J. alt.

Bonfigli, Lorenzo, Tenorist, st. in Lucca Anfang des Jahres.

Bonifacio, Cristoforo, Violinist, st. im Dez. in Alexandria.

Boniforti, Carlo, Komponist und Theoretiker in Mailand, st. am 10. Oktob. in Trezzo d'Adda (Italien); geb. 25. Sept. 1818 in Arona (Ricordi 390).

Boratti, Venceslao, Tenorist, st. im Mai (?) zu Novara.

Borgioli, Agosto, Kapellmeister a. d. Kathedrale zu Prato, st. im Sept. oder Oktob. daselbst.

Bost, Eduard, Bassist a. d. kgl. Oper in Berlin, st. am 1. Juni daselbst.

Bouéry, André, Kirchenkomponist, st. im Juni in Pamiers (Frankreich).

Branduardi, Enrico, Pianist, st. im Sept. in Mailand, 34 J. alt.

Brémond, Mathieu Joseph, Baritonist, st. in Marseille Anfang 1879 (?) 68 J. alt.

Brizzi, Angelo, st. in Florenz im April?

Buck, Zacharias, ehem. Org. und Chormeister a. d. Kathedrale zu Norwich, st. am 5. Aug., 80 J. alt, in Newport (England).

Buizza, Giambattista, st. im Juni in Robato (Brescia).

Cantani, Emanuele, Komponist und Violinist, Prof. am Konservatorium, st. am 18. Nov. in Neapel (Ricordi 422).

Caravaglia, Carlo, Flötist, st. im April oder Mai in Neapel.

Carcia, Gaetano, Komponist, st. im Sept. oder Oktob. in Neapel, 68 J. alt.

Caronna, Giuseppe, st. im Febr. in Mailand.

Catani, Giuseppe, Kapellmeister, st. den 18. Juli in Padua, 47 J. alt (Ricordi 268).

Cellot, Henri, Komponist und Pianist, st. im Juni in Paris, 52 J. alt.

Cercia, Gaetano, Komponist, st. im August in Neapel, 68 J. alt.

Chwatal, Xaver, bekannter Komponist von leichteren Klavierpièces, st. am 24. Juni, 71 J. alt, im Soolbade Elmen.

Cocchi, Frau Elide, Sängerin, st. im Juli in Bologna.

Colbrand, Don Joaquim Espin, Kapellmeister, st. im Oktob. in Madrid.

Coop, Ernesto Antonio Luigi, Komponist und Pianist, st. im Nov. in Neapel. Geb. 17. (?) Juni 1812 in Messina.

Cooper, George, Organist, st. am 7. Jan. in London.

Cooper, Jos.-Thomas, Organist, st. am 17. Nov. in London, 60 J. alt (Guide Nr. 48).

Costa, Gian Battista, Pianofortefabrikant in Turin, st. daselbst im Mai (?).

Cottrau, Teodore, Komponist und Musikverleger in Neapel st. daselbst im April? (Ricordi 134).

Coulon, Bruder des bekannten Pariser Sängers, ehem. Sänger und Direktor mehrerer Provinzialtheater, st. im Okt. zu Paris.

Cozzi, Nicola, Musiklehrer, st. im Juli in Neapel.

Creswold, Arthur J., einer der bekanntesten Musiker Amerikas, st. im Oktob. (?) zu Chicago.

Curth, Louis, Violoncellist, st. den 30. Mai, 31 J. alt, in Neustrelitz.

Dalbesio, Giuseppe, Bassist, st. im Mai oder Juni in Mailand.

Debillemont, Jean-Jacques, Komponist, Schriftsteller und Kapellmeister in Paris, st. am 14. Febr. daselbst (Revue 63).

Delsarte, Gustave, Gesanglehrer und Komponist, st. am 27. Febr. in Paris (Guide Nr. 10).

Derville (Kerckx), Nicolas-Jean-Baptiste, Baritonist, st. am 16. März in St.-Gilles-lez-Bruxelles. Geb. 28. März 1793 in Brüssel (Guide Nr. 12).

Deschamps, Eduard, Pianist, st. am 25. März zu Bukarest.

Diener, Franz, Tenorist, st. am 15. Mai in Dessau, in Folge einer Vergiftung.

Ducrotois, Auguste, Violinist, st. im Juli in Paris, 72 J. alt.

Dusi, Antonio, st. im Juni, 73 J. alt, in Brescia.

Ecker, Karl, Gesangskomponist, namentlich für Chor, st. am 31. August in Freiburg i/Br.; wo er seit längerer Zeit wohnte (66 J. alt).

Eckersberg, Eduard, Org. a. d. Dreikönigskirche in Dresden, st. am 24. Dez., 81 J. alt.

Eckert, Karl, kgl. Hof-Kapellmeister zu Berlin, st. am 14. Oktob. daselbst (Vossische Zeitg. Nr. 289, 1. Beilage 2. Seite. Signale 897).

Elaerts, Louis, Prof. der Musik, st. den 22. Mai in Tirlemont, 27 J. alt.

Espenhahn, Leopold, Violoncellist und kgl. Kammermusikus in Berlin, st. den 16. Mai daselbst.

Ester, Karl d', Dirigent des Cäcilien-Vereins in Wiesbaden, st. daselbst am 14. Oktob.; geb. am 29. Sept. 1838 in Koblenz.

Falconi, siehe Bochkoltz.

Fioravanti, Valentino, Buffonist, st. in Mailand im Febr.

Folly, de, Bratschist und berühmter Gitarrenspieler, st. im Aug. oder Sept. in Paris.

Frasi, Felice, Komponist, st. am 8. Sept. in Vercelli. (Signale 858.)

Friard, Jos.-Louis, Oboist und Prof. am Konservatorium in Brüssel, st. den 5. März in St.-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles. Geb. 23. Nov. 1790 zu Thonon (Frankreich).

Gaddi-Martin, Frau, Gesanglehrerin, st. in Mailand im Febr.

Galasso, Luigi, Organist, st. im Dez. in Neapel, 87 J. alt.

Geldor, Isaac van, ehem. Violoncellist, st. am 23. Sept. in Antwerpen, geb. 4. März 1793 in Rotterdam.

Gfrörer, Komponist, st. am 15. Juli in Bleiberg (Voss. Zeitg.)

Gibelli, Francesco, Prof. am Musikinstitut in Novara, st. daselbst im Sept. oder Oktob.

Giordini, Giuseppe, st. im Sept. in Ravenna.

Gleitz, Carl, Theoretiker, Komponist und Orgelspieler, st. am 18. Oktob. in Erfurt, 84 J. alt.

Goblin, Gesanglehrer am pariser Konservatorium, st. im August daselbst.

Goebel, Karl, Musikdir., lebte als Musiklehrer in Bromberg, st. am 26. Oktob. daselbst. Die Anzeige des 20. Oktob. ist falsch.

Gordini, Giuseppe, Maestro di Musica, st. am 31. Juli zu Ravenna.

Graff, E. D. J., Musikverleger zu Paris, st. daselbst im April.

Greulich, Oswald, Musikdir., st. am 1. Jan. in Berlin, 69 J. alt.

Grimm, Sophie (verheirat. Jules Petit), einst Sängerin, st. im August in Paris (Signale 665).

Grossi, Eleonora, Sängerin, Altistin, st. in Neapel im Februar.

Grüneisen, Charles Lewis, Journalist und Musikschriftsteller, st. am 1. Nov. in London, 73 J. alt (Revue 366).

Guillaume, Nicolas Jean, Clarinettist, st. am 10. Oktob. in Tegelen (Ruremonde), 65 J. alt.

Gye, Frederick, Direktor der italienischen Oper in London, st. Anfang des Jahres daselbst.

Häfelen-Balitzka, Frau Emma, Gesanglehrerin in Königsberg i/Pr., st. daselbst im Nov. oder Dez., 40 J. alt.

Hardacre, Henry, Org. in Hadleigh (Suffolk) st. am 8. März, 72 J. alt. Wird auch fälschlich unter Mardacre angezeigt.

Haubold, F. G., Mitglied des großen Orchesters in Leipzig, st. am 12. Juni in Eutritzsch bei Leipzig.

Heise, Peter Arnold, dänischer Komponist, st. am 12. (?) Sept. in Kopenhagen (Beerdigung am 18. Sept.), im 50. Lebensj. (Signale 775).

Hensel, Arthur, Pianist in Stralsund, st. am 15. Jan. daselbst, 41 J. alt.

Hering, Karl Eduard, Musikdir., Kantor und Organist in Bautzen, st. daselbst am 25. Nov. Geb. 13. Mai 1809 in Oschatz (Bock 413. Echo 535. Signale 1050. NB. der 30. Dez. ist falsch).

Höhle, Ad. Georg, Instrumentenmacher, st. am 5. Juli in Bar-men, 68 J. alt.

Hofmann, Wilhelm, Komponist und Sänger, st. am 16. April in Dresden, 49 J. alt.

Hollmann, Wilh., Liederkomponist und Opernsänger, st. am 16. April, 49 J. alt, in Dresden.

Howard-Paul, Frau, früher als Mis Featherstone bekannt, beliebte Opernsängerin, st. am 6. Juni in London, 45 J. alt.

Hudon, R. P. Edmond, Musikdir., st. am 20. März zu Montréal (Canada); geb. 10. März 1838.

Isle, Claude-Marie-Mécène, Marié de l', Kontrabassist, dann Tenorist, Baritonist, endlich Bassist an der komischen und großen Oper in Paris, dann Kirchensänger, schließlich Gesanglehrer, st. am 14. Aug. in Compiègne (Revue 279).

Jensen, Adolf, Komponist, st. am 23. Jan. in Baden-Baden, 42 J. alt. (Siehe die Biographie in seinen Briefen an Kuczinsky in Berlin, Berlin, T. Trautwein. Auch im Kahnt 71.)

Jourdan, Pierre-Mar.-Victor-Simon, st. am 7. Febr. in Brüssel (Revue 47. Guide Nr. 7. Signale 216).

Kempkens, Franz, Violinist in Berlin, st. am 19. März daselbst, 42 J. alt.

Kirrwald, Herm. Joseph, Musikdir. in Middelburg (Holland) st. 31. März daselbst; geb. 15. Nov. 1840 in Königswinter (Signale 520).

Klauwell, Ad. Komponist leichterer Klavierstücke (einst Volksschullehrer) st. am 21. Nov. (nach dem Wochenblatt und Kahnt; nach Signale am 22.) in Leipzig, 61 J. alt.

Klengel, Dr. Jul., Komponist, st. am 28. Nov. in Leipzig, 61 J. alt.

Kontski, Apollinaire de, Violinist, Direktor des Konservatorium zu Warschau, st. am 29. Juni daselbst. Bruder von Anton von Kontski.

Krägen, Karl, Hofpianist und Lehrer, st. am 14. Febr. im 81. Lebensjahre in Dresden, wo er seit 60 Jahren lebte und wirkte (Signale 251).

Kreifsmann, Aug., Kammersänger und Lehrer, st. in Gera am 12. März.

Kummer, Friedrich Aug., bekannter Violoncellist zu Dresden, st. am 22. Mai im 82. Lebensjahre daselbst.

Laerebeke, Pieter van, Posaunist und Lehrer an der Musikschule in Antwerpen, st. am 5. Febr. daselbst. Geb. 22. August 1822 ebendort.

Laffitte, Mme., Tochter des Komponisten Pacini, Opernsängerin, st. in Paris im April, 76 J. alt.

Lama, Francesco, Komponist, Gesang- und Klavierlehrer, st. in Neapel im März.

Lampert, Ernst, Hofkapellmeister in Gotha und Komponist einiger Opern, st. am 26. Juni, 64 J. alt, in Gotha (n. Anderen am 17. Juni).

Lange, Prof. Otto, einst Musikreferent in Berlin, st. am 13. Febr. in Kassel. Geb. 1815 in Graudenz.

Lazzarini, Giuseppe, Musiklehrer, st. in Triest im Anfange des Jahres, 83 J. alt.

Laudet, Louis Ferdinand, Violinist und 2. Orchesterchef der großen Oper in Paris, st. daselbst im Juli, 65 J. alt.

Lohr-Finck, Frau Anna, ehem. Sängerin, st. im Juni, 80 J. alt, in Palermo.

Mackorkell, Charles, Organist a. d. Allerheiligen-Kirche in Northampton, st. daselbst am 10. Jan., 69 J. alt.

Maczewski, Amadeus, Musikdir. und Kritiker, st. in der Nacht vom 6. zum 7. Juni in Kaiserslautern.



Magner, Edouard, Lehrer, st. im Juli in Paris. (?)

Marchetti, Fabio, Tenorist, st. im Mai oder Juni in Turin.

Marié, Valentin, einst Tenorist der Pariser Oper, zuletzt Gesanglehrer, st. 66 J. alt (Bock 279).

Martin, Louis Pierre Alex., Orgelbauer, Erfinder der „Orguo expressif“, st. im Dez. in Paris.

Maschek, Ernst, Musikdir. in Heilbronn, st. in der Nacht vom 4. zum 5. Jan. Geb. 1812 in Jankau in Böhmen (Signale 106)

Meißner, Gottfr., kgl. Kammermusikus in Berlin, Posaunist st. daselbst am 11. Sept., 55 J. alt.

Mela, Eugenia, Altistin, st. in Isola della Scala im Febr. od. März.

Metzler, Georg, Musikverleger in London, st. im Sept. daselbst, 43 J. alt.

Migette, Ernest, Komponist, st. am 15. Nov. in Paris, 44 J. alt.

Morandi, Silsoe, Contrabassist und Gitarrenspieler, st. Mitte März in Florenz.

Mori, Giovanni, Violinist u. Prof. am Konservatorium in Neapel, st. daselbst anfangs des Jahres, 35 J. alt.

Morini, Ferdinando, ehemals Direktor der Società filarmonica in Florenz, starb im Juni daselbst, 89 J. alt. (Ricordi 202).

Moscia, Giuseppe, Komponist, Violonist u. musikal. Kritiker st. im Mai oder Juni in Neapel.

Mouvielle, Frau, Gesanglehrerin, st. im Sept. in Lyon.

Musone, Pietro, Opernkomponist, st. im Sept. in Caserta, 31 Jahr alt.

Mussini, Cesare, Maler und Musiker, st. d. 27. Mai in Barga (Italien). Ricordi 228.

Nant, Victor, Prof. am Blindeninstitut u. Org. an der St.-Jean-Baptiste-Kirche in Paris, selbst blind, starb daselbst a. 1. Mai.

Nardari, Alessandro, Theoretiker u. Harfenist, st. a. 7. April zu Treviso, 28 Jahr alt.

Nissen-Saloman, Frau Henriette, früher Opern- und Concertsängerin, später Gesanglehrerin in St. Petersburg, st. a. 27. Aug. in Harzburg; geb. 1821 zu Gothenburg.

Pancrazy, Alessandro, st. im Okt. in Neapel, 51 J. alt.

Parra, Antonio di Lupo, Komponist u. Clarinettist, Erfinder einer neuen Art Clarinette, st. a. 22. Febr., 64 J. alt, in Florenz, (Ricordi 124). Manche Zeitschr. schreiben Barra.

Parry, John, Sänger u. Komponist (auch Schauspieler) st. zu Moulsey im Febr., 69 J. alt.

Pecz, siehe Becz.

Penna, Md. Frédérique, geb. Catharine Kitty, Sopranistin, st. a. 27. Dez. in London.

Perez, Joaquim Espin y, Komponist u. Kapellmeister, st. im August in Madrid.

Peroni, Lorenzo, st. im August in Brescia, 41 J. alt.

Petit-Guyot, Kapellmeister, st. im Dez. in Gray.

Piedboeuf, Théodore, Komponist, Dirigent, Bürgermeister u. Abgeordneter, st. am 26. Nov. in Jupille bei Lüttich.

Pirotte, M., Violinist in Luxemburg, st. daselbst d. 17. Febr.

Potel, Sänger an der Opéra-comique zu Paris, st. im Jan. zu Montpellier, 45 J. alt.

Prevot, Pierre-Ferdinand, ehem. Baritonist der Oper in Paris, st. in der Nähe Paris im Juni, 80 J. alt (Guide Nr. 26,27).

Priora, Angelo, st. im Nov. in Mailand.

Radoneschsky, Plato, russischer Opern- und Liedersänger, st. a. 1. Okt. in Moskau.

Ratzenberger, Theodor, Pianist, st. den 8. März in Wiesbaden; geb. 14. April 1840 (Kahnt 37).

Rellini, siehe Bellini.

Richter, Prof. E. F., Komponist und Theoretiker, Kantor a. d. Thomaskirche in Leipzig, st. daselbst am 9. April (9. März ist falsch). Nachfolger ist Wilh. Rust geworden. (Wochenblatt 214. Signale 449).

Riede, Friedrich, Musikdir. und letzter Stadtmusicus Leipzigs, st. d. 5. April daselbst.

Riese, F. W. (pseudonym für Wilhelm Friedrich) Verfasser vieler Operntexte, wie „Martha, Stradella“, st. a. 14. Nov. in Neapel. Geb. d. 14. Nov. 1803 in Berlin.

Rizzi-Marzi, Frau Amalia, Sängerin, st. a. 24. Juli in Lucca (Ricordi 291).

Robinson, Frau, Pianistin, st. im Okt. oder Nov. in London.

Rocca-Velasco, Frau Margherita, Sängerin, st. im Mai oder Juni in Turin.

Roger, Gustave-Hippolyte, Tenorist u. Prof. am Pariser Konservatorium, st. a. 12. Sept. in Paris, 64 J. alt (Guide Nr. 38).

Romedenne, Charles Theod. Alph., Oboist am Konservat. in Lüttich, st. am 23. Dez. daselbst. Geb. 29. Jan. 1819 ebendort.

Rondonneau, Jules, Sänger, Gesanglehrer u. Komponist, st. in Paris im Anfange des Jahres, 79 J. alt.

Rougier, Henry, Pianist u. Direktor der Kgl. Musikakademie in London, st. am 16. Okt. daselbst, 57 J. alt.

Rudhart, Fr. M., kgl. Bezirksamtmann in Staffelsstein, Musikschriftsteller, st. a. 29. Juni in München.

Rudolph, Therese, geb. Brunner, Harfenistin, st. a. 16. Juli in Carlsr.

Salvi, Lorenzo, Tenorist, st. in Bologna Ende Januar, 69 J. alt.

Salvo, Frau Rosina di, Sängerin, st. im Sept. in Palermo.

Santinelli, Dom., Tenorist, st. im Nov. oder Dez. in Rio Janeiro, 28 J. alt.

Sartoris, einst als Fräulein Adelaide Kemble als Sängerin bekannt, st. a. 4. Aug. in London, 64 J. alt.

Sbrignadello, Antonio, st. im Juli in Venedig, 77 J. alt.

Schad, Joseph, Komponist und Pianist, Lehrer in Bordeaux, st. daselbst a. 4. Juli. Geb. 6. Mai 1812 in Steinach in Bayern (Revue 231).

Schäffer, August, Komponist humoristischer Gesänge, st. a. 7. Aug. in Berlin (am 8. ist falsch. Echo 347).

Schlesinger, Heinrich, einstiger Besitzer der bekannten Musikverlagshandlg., st. a. 14. Dez. in Berlin, 72 J. alt. (Echo 531).

Schmidtbach, C., einst Opernsänger in Hannover, st. daselbst am 25. Juni, 83 J. alt.

Schmock, J., Domsänger in Berlin, st. a. 7. Aug. daselbst.

Schoberlechner, Johann, bekannt unter dem Namen Schober, Generalregisseur der Oper in Wien, st. Ende Mai in Wien.

Schön, Dr. Ed., Sectionchef, schrieb unter dem Namen E. S. Engelsberg zahlreiche Chorkompositionen, st. a. 27. Mai in Deutsch-Jassnik in Mähren (Signale 611).

Schulthes, Wilhelm, Komponist u. Kapellmeister in London, st. a. 16. August in Bois-de-Colombes bei Paris, 63 J. alt.

Schunke, Carl, k. Kammermusikus a. D. u. Lehrer an der kgl. Hochschule für Musik in Berlin, st. am 28. April, 68 Jahr alt, daselbst (Signale 520).

Schweter, Giulio, Pianofortefabrikant, st. zu Mailand im Sept., 37 J. alt.

Seguin, Edward, Baritonist, st. a. 9. Okt. in Rochester (V. St. N. A.). Geb. 10. Dez. 1836 in London.

Selvatico, Graf Pietro, Bibliothekar an der Bibl. communale in Piacenza, auch musikal. Schriftsteller, st. am 30. Sept. daselbst (Ricordi 350).

Seure, Ferdin. Jos., Kirchenmusikdir., st. im Nov. in Schaerbeek-lez-Bruxelles.

Shelton, Willis Clarke, Organ., st. a. 23. Febr. zu New-York; geb. 1. Juni 1855 in New-Haven (Guide Nr. 13).

Sheppard, J. Hallett, Organist in London, st. daselbst den 11. Jan., 43 J. alt.

Smart, Henry, Komponist u. Organist, st. a. 6. Juli in London. Geb. 25. Okt. 1812 in London (Revue 231. Biogr. in The Monthly music. Record, London, Augener & Co., pag. 127).

Sopranis, Carolina, Sängerin, st. im August in Mailand, 8 J. alt.

Sornasse, M. A. J., Clarinettist u. Musikdir., st. a. 28. Mai, 32 J. alt, in Andenne (Belgien).

Soullier, Charles-Simon-Pascal, Musiker u. Schriftsteller, st. im Januar zu Paris, 81 J. alt (Menestrel 47. Guide Nr. 2).

Spiller, Ad. Violinist, st. im Nov. in Budapest, 47 J. alt.

Spoehr, Karl, Prof. der Musik in Ohio, st. daselbst a. 26. Juli.

Stagno, Tenorist, st. in Buenos-Ayres eines gewaltsamen Todes (im Nov.)

Stamberger, J. J. Kirchenmusikdirektor, st. im Nov. in Ingolstadt. (Schluss folgt.)

### La Martoretta aus Calabrien.

In meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke zeige ich unter „La Martoretta“ (S. 654) einen Gesang von 1550 an und mache zu dem Namen die Bemerkung „wahrscheinlich kein Autornamen.“ Diese Mutmaßung hat sich nicht bestätigt, denn die kgl. Bibliothek zu Berlin hat jüngst einen Druck erworben, welcher obigen Namen als Autor trägt. Er enthält vierstimmige Madrigale und hat den Titel in Versalbuchstaben:

Tenor | De Lo Eccellen | tissimo Mvsico La Martoretta Li Madrigali | A Qvattro Voce Da Lvi Novamente Compo | sti Et Con Diligentia Stampati. || Venetiis | Vignette\*) | M D XLVIII | Apresso Hieronimo Scotto. |

Nur Tenor in kl. quer 4° vorhanden. Signatur: A 1—4 bis E 1—4. Rücks. d. Titelbl. die Dedic. an Signor. Don Francesco de Moncada Conte de Calataniscetta. Gezeichnet: Venedig, ohne Datum aber mit der Hinzufügung: La Martoretta di Calabria. Diese Bezeichnung findet sich auch auf dem letzten Blatte über dem Index und als Signatur jedes Bogens, außerdem steht der Name noch über jedem Gesange, ist aber hier vielfach verdruckt in „Mar-

torella.“ Das Buch enthält 33 Madrigale und zwar Nr. 1: *Deh dove senza me dolce mia*, und Nr. 33: *Vergine sol' al mondo senza*. Die Dedication giebt über den Autor keinen weiteren Aufschluss und da auch von der Musik nur eine Stimme vorhanden ist, so müssen weitere Entdeckungen abgewartet werden, bis der Autor sich wieder zu einer angesehenen Persönlichkeit herausgearbeitet hat. Eitner.

\*) Druckerzeichen, nicht bei Schmid, ein bekleideter Engel auf einer befügelten Kugel schwebend, in der Linken eine Trompete haltend und auf der ausgestreckten Rechten schlägt eine Flamme empor.

## Mitteilungen.

\* E. Schelle hat bekanntlich in seinem Werke „Die päpstliche Sängerschule in Rom“ (Wien 1872) Seite 234 einen Artikel über Palestrina veröffentlicht nebst angehängten Dokumenten (S. 272), in denen auf Grund der Forschungen Cicerchia's in dem Archiv der Stadt Palestrina nachgewiesen wird, dass der Komponist Palestrina nicht nur aus einer wohlhabenden Familie stammte, sondern als reich begüterter Mann starb. Das Dulderebild, welches Palestrina selbst noch zu seiner Lebenszeit durch die bekannte Vorrede zu seinen Lamentationen (lib. I. c. 4 voc. Siehe die Uebersetzung derselben M. f. M. IX, 221) um sich zu verbreiten wusste, scheint aber den Biographen anziehender zu sein, als das Bild eines in behäbigen Verhältnissen lebenden Mannes. Ambros, im 4. Bande seiner Geschichte der Musik Seite 3—5, hält ebenfalls noch fest an der alten Tradition, obgleich er sagt (S. 5 Anmerkung) „Cicerchia soll über Alles dieses Urkunden aufgefunden und kopirt haben. Aber es sind seit dem „Fund“ 15 bis 20 Jahre hingegangen und wir harren bis heute der Publikation so wichtiger und interessanter Dokumente vergebens.“ Ambros kannte sicher Schelle's Arbeit, denn obgleich er weder Schelle noch sein Werk erwähnt, so merkt man doch deutlich die Absicht, dass er von den dort im Auszuge mitgetheilten Aktenstücken keine Notiz nehmen will und sie geradezu verläugnet. Noch auffallender wird es aber, dass derselbe Schelle, dessen Veröffentlichungen Ambros so absichtlich negirt, dem 4. Bande der Geschichte der Musik ein Nachwort giebt, in dem er von dem freundschaftlichen Verhältnisse, welches beide umgab, und von dem geistigen Verkehr mit Ambros bis zu seinem Tode spricht. Also nehmen der Eine wie der Andere von den Dokumenten keine Notiz, und doch leitet Schelle die Mitteilung derselben in seinem Werke Seite 272 mit den Worten ein: „Die Dokumente, welche Cicerchia in Betreff des Lebens Pierluigi's im städtischen Archiv von Palestrina aufgefunden hat, sind folgende.“ Darauf folgen 10 mit Daten versehene, theils deutsch, theils im Wortlaute mitgetheilte Aktenstücke mit zahlreichen Angaben von Wertobjekten nebst ihrem Geldwert. Am Ende bemerkt Schelle: „Aufser diesen Dokumenten finden sich noch einzelne unbedeutendere vor . . . Ich bemerke nochmals (sic?), dass ich diese nur im Auszug anführen konnte.“ Ambros dagegen sagt Seite 3, Zeile 17 v. u. „neuerlich wird behauptet“ und Zeile 6 v. u. „gab (Cicerchia) in mündlicher Mitteilung an“. Wie ist es möglich, fragt man sich, eine so große Anzahl Daten, die genau mit dem

Tage verzeichnet sind, so zahlreiche Angaben von Geldsummen, gerichtliche Zeugen u. a. m. nur durch mündliche Mitteilung einem Dritten für ein historisches Werk zu vermitteln? Wir bitten Herrn Schelle recht dringend durch ein öffentliches Wort Klarheit in die Angelegenheit zu bringen, denn so wie dieselbe jetzt steht, würden die bezüglichen Dokumente durch Ambros' Bemerkungen und das Schweigen des Herrn Verfassers in ein schiefes Licht kommen und als unglaublich betrachtet werden. Wir bieten demselben die Monatshefte zur gefälligen Berichtigung an.

\* In einem defekten Tenorbuche, Mus. Ms. der kgl. Bibl. zu Berlin, klein quer 8° ohne Nr., Hds. von 1543, befindet sich die Tenorstimme zu dem Quodlibet aus Schmeltzel 1544 Nr. 7, neuer Abdruck im 1. Bd. des deutschen Liedes (Berlin 1876) Seite 38, und teile ich der Varianten und besseren Lesarten halber den Text hier mit:

„Und wer das ellendt bauwen wil, der mach sich auf und zieh dahin. Da kam der bruder Heinika, wolt geraten aufbinden, das hoscha hoia ho! Alle er fert dahin gen Schwoben. Dort niden in der lacken da fecht man gut roppen und laxen. Und ein roten beutel hat mir der. Ich stund auf einem berge, ich sah in tiefes tal. Es meint gespenst als war es sei. Der kunig hieb sein schweher. Ich las aber gescheen.

Secunda pars. Ach got wem sol ich's klagen das heimlich leiden mein, mein herz wil mir verzagen. Der unfal reit mich ganz und gar. Ich armer man, was hab ich getan, ein alt weib hab ich genommen, ich hets wol underwegen lan. Die armut hat mir dlauten geschlagen, hat mir das ellendt pfffen. Ach hulf mich leid und senlich klag. Lauf wunen willen, lauf. Guter mut ist halber leib, hüt dich narr und nim kein weib. Ellendiglich schrei ich o Jupiter. Es fur, es fur, es fur ein bawr ins holze, bracht seinem hern ein fuder holz. Wol auf, wol auf mit lauter stim. Es wolt ein meidlein grasen gon abents also spate. Was woln wir von den doppeln (sic?) sagen, die die kelbern hosen tragen. Ein ander hat mich vertrungen, hab keine mer. So schwing ich mich uber die heiden, ich sich dich nimmer me. Ste Steffan, ste wol hindan, je weiter hindan, je weniger man dich treffen kan, ste mein lieber Steffan.“

\* Luigi-Francesco Valdrighi. Musurgiana (Nr. 3) Annotazioni Biobibliografiche intorno Bellerofonte Castaldi e per incidenza di altri musicisti Modenesi dei secoli XVI e XVII. In Modena coi tipi die G. T. Vincenzi e Nipoti 1880. In gr. 8°, 27 Seiten. Man darf aber nicht an eine in deutschem Begriff abgefasste Bibliographie denken, sondern nur an bibliographische Anmerkungen.


\* Dr. Ludwig Nohl. Mozart nach den Schilderungen seiner Zeigenossen. Mit den Bildnissen von Mozart als Knabe und Mann, Constanze Mozart, Familie Mozart. Leipzig. Verlag von Fr. Thiel, 1880. In 8°, 408 Seiten mit Register. In 12 Lieferungen, Preis je 50 Pfg. Die Abbildungen sind mehr als entsetzlich. Auf das Werk selbst kommen wir vielleicht nochmals zu sprechen.

\* Als Mitglieder sind der Gesellschaft für Musikforschung beigetreten die Herren Karl Lüstner in Wiesbaden, Postler, Pastor in Melkhof und Dr. Hugo Riemann in Bromberg.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied.“ 2. Bd. Seite 83—40.

*Chra. v. r. n. d.*

**MONATSSCHRIFT**  
für  
**MUSIK-GESCHICHTE**  
herausgegeben  
von  
**der Gesellschaft für Musikforschung.**

<b>XII. Jahrgang.</b> <b>1880.</b>	<b>Preis des Jahrganges 9 Mk.</b> Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 20 Pfg.  <b>Kommissionsverlag und Expedition</b> der T. Trantwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	<b>No. 6.</b> 
---------------------------------------	---	---

**Die Toten des Jahres 1879 die Musik betreffend.**

**Schluss.**

Succo, Frz. Ad., Musikdir. u. Organist in Landsberg a/W. st. a.  
20. Jan. daselbst, 77 J. alt (Signale 216).

Tasson, Alexandre, Bassist, st. in St.-Josse-ten-Noode-lez-Bruxelles  
am 17. Febr. Geb. 1826 zu Brüssel.

Taveggia, Alessandro, Clarinettist, st. in Brescia im Mai  
oder Juni.

Taylor, Baron, Gründer verschiedener Genossenschaften zur  
Vertretung künstlerischer Interessen, st. a. 6. Sept. in Paris. Geb.  
15. Aug. 1789 in Brüssel (Menestrel 329).

Terby, Joseph, Komponist, Kirchenmusikdir., Violinist u. Be-  
sitzer einer Sammlung von seltenen Instrumenten, st. in Löwen a.  
19. Mai; geb. 4. Juli 1808 ebendort.

Thys, Alphons, Komponist, st. im August in Bois-Guillaume  
bei Rouen (Revue 263).

Urban, Julius, Komponist, st. in München a. 19. Nov.

Valiquet, F. H., Komponist und Pianist, st. a. 4. April in  
Paris, 62 J. alt.

Vanduzzi, Filippo, st. im Oktob. od. Nov. in Venedig, 76 J. alt.

Varney, Pierre-Jos.-Alphonse, Komponist und Musikdir., st.  
a. 7. Febr. zu Paris. Er komponirte das Lied „Mourir pour la  
patrie“, welches in dem Stücke „die Girondins“ vorkommt und 1871  
statt der verbotenen Marseillaise gesungen wurde (Revue 47).

Villars, Franc. de, musikalischer Schriftsteller, st. in Paris im April (?), 54 J. alt (Guido Nr. 16).

Voigt, Carl, Gründer u. Dirigent des Caecilien-Vereins in Hamburg, st. daselbst am 6. Febr., 71 J. alt.

Walton, Frl. Elisa, Gesanglehrerin, st. a. 16. Aug. in Lond., 22 J. alt.

Weber, Ed., Musikdir. in Stargard i/P., st. a. 20. Sept. daselbst.

Wenck, Moritz, Musikdir., st. a. 7. Sept. in Leipzig.

Westrop, Henry, Organist, st. a. 23. Sept. in Lond., 67 J. alt.

Zagitz, Karl, ehemaliger fürstl. Esterhazy'scher Musikdir. u. Org., letztes Mitglied der einstigen fürstl. Esterhazy'schen Kapelle, st. a. 25. Mai in Eisenstadt (Ungarn). Geb. 1804 in Böhmen (Signale 602).

Zanardi, Francesco, Harfenspieler, st. im Mai od. Juni in Verona.

Zaremba, Nicolas, Komponist u. ehem. Direkt. des Konservat. in St. Petersburg, st. daselbst am 8. April.

Zenoni, Leopoldo, Klavierlehrer, st. in Mailand im Anfange des Jahres, 61 J. alt.

Zucchelli, Carlo, Sänger, st. in Bologna, 84 J. alt, im Febr.

---

## Jakob Regnart.

(Rob. Eitner.)

Nachdem uns heute die Quellen so reichlich fliessen, sowohl durch Veröffentlichung von alten Registern einstiger Kapellmitglieder, als durch die Kenntniss der alten Musikdrucke, die in Titel und Vorwort die untrüglichen Nachrichten liefern, bleibt bei einer kritischen Prüfung der älteren biographischen Werke, vom Walther bis zum Fétis herauf, oft nicht mehr übrig, als ein Gemisch von Irrthümern und willkürlichen Zusätzen. Denn was der eine nur mutmaßt, das nimmt der Andere schon für gewiss an.

Jakob Regnart nennt sich selbst auf den Titeln seiner Werke einen Flanderer (siehe 1575 u. 1577), doch sein Bruder August bezeichnet auf dem Musik-Sammelwerk von 1590 c seine Familie als eine Deutsche. Er sagt dort: „*Authoribus Francisco, Jacobo, Pascasio, Carolo Regnart fratribus germanis.*“ Da Flandern im 16. Jahrh. zu Deutschland gehörte, so ist die Bezeichnung, wenn auch nicht genau, doch vielleicht im Sinne August's richtig. Er erwähnt in



der Dedikation obigen Werkes nur seinen Bruder Franciscus und sagt, dass er zu Douai seine Studien gemacht habe und in Tournai Chorsänger sei. Jakob aber spricht in der Dedikation an den Kaiser Rudolf II. von Deutschland, gezeichnet den letzten Dezember 1599 in Prag (siehe 1602), demselben seinen Dank aus, für die ununterbrochene Gunst, die er und sein seliger Vater, Maximilian II., der ihn schon als Alumnus in die Kapelle aufgenommen\*), ihm erzeigt haben, und da er sich sehr schwach und elend fühle und sein nahes Ende vor Augen sehe, so empfehle er sein Weib und seine (sechs) Kinder seiner Fürsorge. Auch die Wittwe, Anna Regnardin, sagt in der Dedikation an den Herzog Maximilian, 1605, das ihr seliger Mann „fast von seinen Knabenjahren an dem oesterreichischen Hause unter den Musikern gedient habe“ (siehe die Auszüge bei 1605).

In den Registern der kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien (Köchel 1869) befindet sich Regnart als Tenorist verzeichnet vom 1. Dezember 1564 ab bis 1577 oder 1580 (sic?). Da Kaiser Maximilian II. im Juli 1564 den Thron bestieg und die Anstellung und Erhaltung der Kapellmitglieder eine Privatangelegenheit der Kaiser war, dieselben daher bei dem Tode eines Kaisers ihrer Stellung verlustig gingen und erst vom Nachfolger wieder erhalten konnten, so ist das obige Datum nicht maßgebend für die erste Stellung Jakob's in der kaiserlichen Kapelle. Denn da er sich selbst einen Alumnus der kais. Kapelle nennt, also schon, wie die Wittwe auch bestätigt, fast in den Knabenjahren in die Kapelle eintrat, im Register aber bereits als angestellter Tenorist mit einem Gehalte von monatlich 12 Gulden eingetragen ist, so müssen wir seine Aufnahme in die Kapelle bedeutend früher legen.

Vergleichen wir nun damit was die bekannten biographischen Lexika über Regnart sagen.

Slabacz (1815) ist der Erste, welcher genauere Nachrichten bringt, denn Walther und Gerber erwähnen nur kurz seine Stellung am kaiserlichen Hofe. Slabacz nennt ihn einen Flanderer und hängt daran einige wenig sagende Redensarten von der Erwerbung einer wissenschaftlichen Bildung „auf einem Gymnasium. Er verließ aber, fährt Slabacz fort, sein Vaterland und bekam den Ruf an die churfürstliche Kapelle zu München als Alumnus Maximilian's, Pfalz-

---

\*) Regnart's Gedächtnis scheint bereits schwach geworden zu sein, denn wir werden weiterhin nachweisen, dass er schon unter Kaiser Ferdinand I. Alumnus gewesen sein muss.

grafen am Rhein“ (sic?). „Hier wurde er nach einiger Zeit als Kapellmeister angestellt und verheiratete sich mit der Tochter Johann Vischer's, eines ebendasselbst berühmten Musikus“. Von da aus wurde er an den kaiserlichen Hof gerufen.

Fétis, der diese Quelle fast Wort für Wort benutzt, fügt aber noch hinzu: „geboren zu Douai gegen 1531, studierte er im Jesuiterkollegium.“ Dann: „er war zuerst als Sänger an der Kathedrale zu Tournai angestellt, da aber 1568 schon 20 Motetten im Thesaurus von Joanellus von ihm erschienen, so muss man annehmen, dass er um diese Zeit Mitglied der kaiserl. Kapelle war.“ Um nun aber den Aufenthalt Regnart's in München nach Dlabacz Angaben nicht zu übergehen, kommt er zu dem merkwürdigen Schluss, dass Regnart, ehe er in die kaiserliche Kapelle eintrat, noch in München vor Orlandus de Lassus um 1570 (sic?) an der churfürstlichen Kapelle angestellt war, denn es ist sicher, sagt Fétis, dass er sich in demselben Jahre 1570 mit Anna Fischer, Tochter des churfürstlichen Sängers Johann Fischer, verheiratet hat. Gegen 1575 trat R. in den Dienst Kaiser Maximilian II. u. s. f.

Ist es wohl möglich die Verwirrung noch zu vermehren? Vielleicht eignet sich dazu die Angabe des Artikels im Mendel'schen Musikalischen Konversations-Lexikon, welches den Joanellus mit Jomelli verwechselt.

Regnart ist allerdings mit einer Anna Vischer „weylandt Hannsen Vischers\*) gewesten Bassistens-Tochter“ verheiratet, wie mir Herr J. J. Maier in München aus einem Zahlbuch von 1603 mitteilt, sowie in den Zahlbüchern von 1602, 1603 und 1604 Gnadengeschenke aufgeführt worden, welche Jakob Regnart's „gewesten kaiserl. Vicekapellmeisters Wittib“ für präsentirte Motetten und Bücher ihres Mannes erhalten hat. Daraus folgt aber noch nicht, dass er an der bayerischen Hofkapelle angestellt sein musste, besonders nicht um 1570 vor Orlandus de Lassus, denn Lassus wurde 1562 nach Daser's Abgang zum Kapellmeister ernannt. Seine Verheiratung kann überhaupt erst in eine spätere Zeit verlegt werden, denn wenn er 1599 sechs unmündige Kinder hatte, so kann er doch höchstens 15 bis 18 Jahre verheiratet gewesen sein. Das wäre also um 1581. Dies würde auch mit seiner Ernennung zum Vice-Kapellmeister im Jahre

---

\*) Hans Vischer oder Fischer, Bassist der bayerischen Hofkapelle, war nach den Zahlbüchern vom Jahre 1568 bis ins 1. Quartal von 1602 angestellt und starb unmittelbar nach diesem Quartal. Mitteilung des Herrn J. J. Maier.

1579 recht gut passen, denn als Kapellsänger, mit einem Gehalt von 12—15 Gulden monatlich, konnte er schwerlich heiraten.

Die Verirrung Dlabacz ist aber sehr leicht nachzuweisen, denn da er sagt: Regnart kam an die churfürstliche Kapelle zu München als Alumnus Maximilian's, so kann dies nur auf einer Verwechslung des Kaisers Maximilian mit dem Churfürsten Maximilian beruhen, denn Maximilian von Bayern kam erst 1597 zur Regierung, also zu einer Zeit, wo Regnart schon am Ende seines Lebens stand.

Um mit den Irrtümern aber ein für alle mal aufzuräumen, sei der von Walther und den Späteren erwähnten „Magnificat secundum octo vulgares Musicae modos a diversis musicis compositum, 4 & 5 voc. an. 1552“, Fétis setzt noch hinzu „Duaci 1552“, gedacht, unter denen sich die ersten veröffentlichten Kompositionen R.'s befinden sollen. Auch Becker in seinen Tonwerken führt das Sammelwerk S. 79 unter dem Jahre 1552, aber ohne Nennung eines Komponisten auf. In meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke ist der Druck nicht verzeichnet. Walther hat den Titel aus Draudius' Bibliotheca classica, 2. Auflage von 1625 gezogen, wo er sich Seite 1632 unter Jac. Regnardi Namen befindet. Nehmen wir die Möglichkeit an, dass Regnart das Werk herausgegeben habe, obschon seine Jugend die Annahme ausschließt, so ist schon an und für sich der Titel eine Unwahrheit, denn was soll es bedeuten, wenn es heisst: Jacob Regnart's Magnificat nach den 8 gemeinen Kirchentönen von verschiedenen Musikern zu 4 und 5 Stimmen komponirt? Sehen wir uns die Titel aller bekannten Sammelwerke an und wir werden erkennen, dass, abgerechnet die Sinnlosigkeit, sich die Alten ganz anders ausdrückten, wenn etwa ein Komponist genannt ist und sich nur nebenbei noch andere darin befinden (siehe meine Bibliogr. 1545 f, 1545 h, 1549 b, c u. a). Regnart kann aber an dem Druckwerke überhaupt keinen Teil gehabt haben, denn seine bekannten Drucke beginnen erst mit dem Jahre 1574. Es wäre demnach ein Zeitraum von 22 Jahren ohne jeglichen Nachweis seiner Thätigkeit vorhanden, während vom Jahre 1574 ab fast jedes Jahr mit ein oder zwei Drucken versehen ist. Daher müssen wir auch das von Fétis mutmaßlich festgestellte Geburtsjahr 1531 weiter herauf legen, denn Fétis hat sich nur durch den Druck der Magnificat zu der Annahme eines so frühen Geburtsjahres verleiten lassen. Nehmen wir an, dass R. 1564, da ihn Kaiser Maximilian als Tenoristen anstellte, 24 Jahr alt war, demnach 1574, als sein erstes Werk erschien, 34 Jahre zählte, und als ihn Kaiser Rudolph II. zum Unterkapellmeister

machte im vierzigsten Jahre stand, er daher 1600 im Alter von 60 Jahren starb, so ergibt dies das Geburtsjahr 1540. Er stand also bei der Herausgabe der *Magnificat's* von 1552 im 12. Jahre und das ist wohl der beste Beweis gegen das Werk selbst.

Fasst man nun das vorliegende gesichtete Material zusammen, so ergibt sich daraus R.'s Lebenslauf in folgender Weise: Er war in Flandern geboren, also ein Niederländer, kam in seinen Knabenjahren als Alumnus in die Kaiserliche Musikkapelle und wurde am 1. Dez. 1564 als Tenorist unter Maximilian II. in Wien angestellt. — Auf den Titeln seiner Drucke nennt er sich bis 1579 nur „*Musicius*“ und die Titel der späteren Auflagen seiner ersten Werke behalten meist die Rangbezeichnung der ersten Ausgabe bei, sind also wahrscheinlich Nachdrucke — die Buchhändler damaliger Zeit schienen das Wort „*stehlen*“ auf Nachdrucke nicht anzuwenden.

Aus Köchel's citirtem Werke erfahren wir Seite 122, dass er 1566 mit der kaiserl. Hofkapelle auf dem Reichstage zu Augsburg war. Er wird dort *Jacobus Reignardt* genannt. Sollte er hier vielleicht Gelegenheit gefunden haben seine künftige Frau, *Anna Vischer*, kennen zu lernen, die vielleicht ihren Vater nach Augsburg begleitet hatte? Seite 125 ebendort wird er als „*Tenorist und Singerknaben-Musiklehrer*“ vom 1. August 1573 ab mit einem Gehalte von 15 Gld. monatlich verzeichnet.

Auch unter Kaiser Rudolph II., der 1576 zur Regierung gelangte, bekleidete R. denselben Posten (siehe die *Cantiones* von 1577). Köchel sagt zwar (a. a. O. S. 113), dass R. nach dem Tode Maximilian II. an den Hof Erzherzog's Ferdinand nach Prag ging, doch ist dies ein Irrtum. Ebenso ist das Datum (Köchel S. 49 Nr. 196) der 1. Juni 1580 falsch, an dem er Unterkapellmeister Kaiser Rudolph II. mit einem monatlichen Gehalte von 20 Gulden geworden sein soll, denn R. unterzeichnet die Dedikation zu den deutschen Liedern von 1580: „*Prag den 24. Octob. 1579, I. R. Röm. Key. Maio. Unter-Capellmeister.*“ Er war daher auf alle Fälle schon vor 1580 Vice-Kapellmeister. Köchel verzeichnet den Abgang R.'s aus den Diensten Kaiser Rudolph's mit dem 9. April 1582 (S. 49 Nr. 196). Dieses Datum bezeichnet zugleich den Eintritt R.'s in den Dienst Erzherzogs Ferdinand, der in Innsbruck seinen Hof hielt und das schöne Ambrasers Schloss mit seiner Philippine Welser bewohnte.

Bei den vielen Irrtümern der Daten in Köchel's Ksl. Hof-Musikkapelle in Wien, ist ein Beweis von anderer Seite stets nö-

wendig, um mit Sicherheit darauf bauen zu können. In den Drucken R.'s tritt in dieser Zeit eine Ruhe von 7 Jahren ein — es mag wohl ein lustiges Leben in Innsbruck gewesen sein — doch öffnet sich hier eine andere Quelle, die uns die Richtigkeit obigen Datums bestätigt. Die Wittwe Alexander Utendal's, letzterer beim Erzherzog in Innsbruck um 1580 Vicekapellmeister und um 1581 gestorben, reichte beim Zahlamt am 13. Dez. 1582 ein Zeugnis ein, in dem sie Guillaume Bruneau und Jacob Regnart als Zeugen nennt, um sie als Wittwe Utendal's zu *recoñosciren*.\*) Auch 1583, Innsbruck den 2. März gezeichnet, wird R. ebendort (p. 248) in einem Schreiben des obigen Bruneau erwähnt. Möglich dass R. die durch den Tod Utendal's erledigte Vicekapellmeister-Stelle anfänglich beim Erzherzog Ferdinand bekleidete. Die späteren Drucke jedoch, aus den Jahren 1588 und 1591, zeigen uns R. als Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck (Oenipontus) und das Mariale von 1588 sagt uns noch besonders, dass es eine Danksagung an die Mutter Maria sei für die Fürbitte um Erhaltung des Lebens seines Sohnes (siehe das Druckwerk 1588). Erzherzog Ferdinand starb 1595 und R. scheint nach den Registern der Hofkapelle (Köchel Nr. 196) zu urteilen einige Jahre gefeiert zu haben, denn erst mit dem 1. Januar 1598 wird er wieder als Vice-Kapellmeister der kaiserl. Kapelle genannt. Sein letztes von ihm selbst noch druckfertig gemachtes Werk sind die *Missae* von 1602, die er dem Kaiser Rudolph II. am letzten Dezember 1599 widmet und, wie oben bereits erwähnt, darin die Bitte ausspricht, sich seiner Frau und Kinder anzunehmen. Köchel verzeichnet den Tod R.'s mit dem 15. Juni 1599 und giebt der Anzeige den Charakter eines amtlichen Dokuments. Wie ungenau aber das Datum ist, erhellt aus der vorhandenen Dedikation vom 31. Dezember 1599. Wann aber R.'s Tod eintrat, ist nicht bekannt, doch da die *Messensammlung* erst 1602 erschien, obgleich sie 1599 schon druckfertig war, so lässt sich wohl annehmen, dass der bald eingetretene Tod R.'s die Herausgabe des Werkes verzögerte und die Wittwe, nachdem sie nach München übergesiedelt war, die Herausgabe der hinterlassenen Werke ihres Mannes mit Eifer und gutem Erfolge betrieb, denn außer der *Messen-Sammlung* gab sie noch 1603 und 1605 umfangreiche Sammlungen ihres Mannes heraus.

Von R.'s Kompositionen liegen mir die dreistimmigen und fünfstimmigen deutschen Lieder und eine Anzahl Motetten zu 4, 5 u. 6 Stimmen in Partitur vor (im Besitze des Herrn Prof. Commer in

\*) Vander Straeten, *La musique aux Pays-Bas*, tome 3, p. 245.

Berlin). Die Motetten sind vortrefflich gearbeitet, klingen sehr gut und treffen den feierlich erhabenen kirchlichen Ton ganz meisterhaft. Man thut den Werken dieser Periode ein bitteres Unrecht, wenn man nach der Durchsicht eines Bandes Motetten ihnen den Vorwurf der Monotonie macht. Es scheint freilich als wenn nur die zuerst durchgesehene Motette unsere ganze Spannung zu erhalten weiß und die übrigen immer mehr und mehr erblässen. Allerdings sind sie im Klange und in der Art der Arbeit einander sehr ähnlich; selten werden wir durch frappante Motive angeregt und Einsätze wie Schlussformeln zeigen oft dieselbe Art und Form. Doch den alten Meistern ist es auch nicht eingefallen, dass ein Band Motetten wie ein Diné verspeist werden soll, sondern die Motette diene dem kirchlichen Ritus sowohl als zugehöriger Teil, als zur Abwechslung und Erhöhung der Feierlichkeit und daher sollten sie die Monotonie eher unterbrechen, als erzeugen. In diesem Sinne hatte sie einst und auch noch heute eine ganz eminente Wirkung, die kaum von irgend einem unserer modernen Gesänge erreicht wird.

Von R.'s deutschen Liedern flößen uns nur noch die dreistimmigen ein dauerndes Interesse ein, während die übrigen nur hin und wieder uns zu fesseln vermögen. Das deutsche Lied in seiner früheren Bedeutung, wie es die Komponisten der ersten Hälfte des 16. Jahrh. behandelten, hatte in der 2. Hälfte ein vollkommen anderes Aussehen erhalten. Möglich, dass die Niederländer, die gerade in der Mitte dieses Jahrh. in Deutschland überall die ersten Stellungen an den Kapellen der Fürstenthöfe einnahmen, ich nenne nur Lassus, Le Maistre, Hollander, Ivo de Vento, Utendal und auch unsern Regnart, und sich mit Vorliebe dem deutschen Liede zuwandten, Einfluss auf den veränderten Stil im deutschen Liede hatten. Der Umschlag geschah zu plötzlich, als dass man die Ursache nicht in äußeren Einwirkungen suchen sollte.

Man vergleiche nur ein Lied von Ludwig Senfl, der um 1555 in München starb, mit einem Liede, welches etwa 20 Jahre später erschien, z. B. das in den Monatsheften Jahrgg. III pag. 183 oder in besserer Uebersicht in Publikation Bd. I p. 36 mitgeteilte „Dich meiden zwingt, durchdringt schmerzlich all mein gblüt“ mit denen in Commer's Sammelwerk: Geistliche und weltliche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrh. (Berlin, Trautwein) von Hollander 1574, oder Ivo de Vento 1570 veröffentlichten deutschen weltlichen Liedern und schon das äußere Aussehen sagt uns: hier ist ein Wechsel eingetreten,

der nur durch fremden Einfluss hervorgebracht werden konnte. Bei Senfl findet sich ein Cantus firmus im Tenor, d. h. entweder eine ältere Volksweise oder eine vom Komponisten selbstständige und freie Erfindung der Melodie, die sehr oft eine dreiteilige Form: Vordersatz, Mittelsatz und Nachsatz in deutlicher Gestalt trägt, während die übrigen Stimmen sich mehr oder weniger an den melodischen Motiven der Melodie beteiligen und stets in langatmigen Perioden und melodisch ausgesponnenen Kadenzen aussingen. Der spätere deutsche Liedsatz kennt keinen Cantus firmus und an Stello der langatmigen Perioden sind kurze Sätzchen getreten, welche in Viertelnoten, mehr harmonisch als melodisch, in oft endlosen Wiederholungen des Textes — er wird wahrhaft klein gekaut — ohne eine Spur von formeller Entwicklung, das Gedicht in kleine kontrapunktisch behandelte Motive zerrissen, absingen. Ein Abstand kann nicht größer gedacht sein als er hier thatsächlich vor uns liegt und sich in wenig Jahren vollzogen hat. Suchen wir nach einer Erklärung dieser Erscheinung, so lässt sie sich, wie gesagt, nur auf den Einfluss der Niederländer zurückführen, die zu jener Zeit in Deutschland die höchsten Stellen einnahmen, den größten Ruf als Komponisten genossen und, dem deutschen Liede fern stehend, die Villanelle und Canzone alla Napoletana, echt niederländische Erzeugnisse, gekeimt und sich fortentwickelt in Italiens blühenden Gefilden, den deutschen Gedichten aufpropften, ebenso wie sie in Italien, Willaert voran, schon seit dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts das italienische Liebeslied parodirten.

Die dreistimmigen Lieder Regnart's geben uns hierbei den allerbesten Fingerzeig, denn sie sind eine ganz bewusste Parodie des deutschen Liebes- und Volksliedes und greifen noch zu dem etwas starken Mittel, die volkstümliche Mehrstimmigkeit in ihren ungeschickten Fortschritten zu persifliren, indem Regnart die Stimmen sehr oft in Quintenparallelen auf- und abführt.\*)

Die gebildete Gesellschaft Deutschlands amüsirte sich dermaßen an den drolligen und formell geschickt gemachten Liederchen, dass die Verleger ein brillantes Geschäft machten und noch bis 1611, also im Laufe von 35 Jahren, immer neue Auflagen der 67 Lieder veranstalteten (siehe 1579 a—e). Dass Lechner die Lieder fünfstimmig setzte (siehe M. f. M. X, 155, 1579) zeugt von wenig Verständnis, denn er schreibt ihnen dadurch nicht blos einen höheren Kunstwert zu als sie besitzen, sondern streift ihnen auch das Ori-

\*) Siehe auch den Artikel M. f. M. VIII, 53 u. f.

ginello ab, was sie nur zu dem macht, was sie sind. Lechner mag aber, wahrscheinlich geldbedürftig, nur eine Buchhändler-Spekulation ausgeführt haben, denn seine übrigen Leistungen zeugen von strenger Schule und geläutertem Geschmack.

Die Deutschen beeilten sich natürlich die niederländische Canzon- und Villanellen-Art so schnell als möglich anzueignen, und vom Jahre 70 ab wuchsen die deutschen Liederbücher „nach Art der Canzonen und Villanellen“ wie Pilze aus der Erde. Nur Wenige, und dann auch nur vereinzelte Leistungen, retteten das deutsche Element und führten es auf eine Bahn, welches seinem ursprünglichen Naturell entsprach. Am glücklichsten war darin H. L. Hafsler. Er verlegte den Schwerpunkt des deutschen Liedes vom Tenor in die Oberstimme, stellte die dreitheilige Form wieder her und liefs sich, trotz des besten Willens Canzonen und Villanellen zu komponiren, von seinem deutschen Gemüte so weit beherrschen, dass er als der Begründer des späteren deutschen Liedes angesehen werden kann.

---

Als Vorläufer der folgenden Bibliographie, wie sie sich zur Zeit aus den Beständen der öffentlichen Bibliotheken Deutschland's einschliesslich Wien's und Upsala's ergibt, lasse ich ein kurzes Verzeichnis dessen folgen, was Becker in seinen „Tonwerken“ von Regnart anführt, um daran einmal endgültig zu beweisen, wie wenig Wert dieselben haben, sobald etwas Besseres vorliegt und wie wenig sie geeignet sind immer und immer wieder als Beweis für dies und jenes Werk herangezogen zu werden.

1. 1573. Teutsche 3stim. Lieder. München (S. 237).
2. 1574. dito. Nürnberg (S. 237).
3. 1575. Motettae 5 et 6 voc. Douai (S. 31).
4. 1576. Teutsche 3stim. Lieder. Nürnberg. bei Gerlach. 22 Lieder. (S. 237).
5. 1577. Aliquot cantiones 4 voc. Noribg. Gerlach. 24 Gesg. (S. 23).
6. 1577. Cantiones ex veteri et novo testam. 4 voc. Noribg. (S. 123).
7. 1578. Drei Theile teutsche L. zu 3 Stim. Nürnberg. Gerlach (S. 238).
8. 1579. Der 3. Thl. deutscher L. zu 3 Stim. Nürnberg. (S. 238).
9. 1580. Neue teutsche L. m. 5 Stim. Nürnberg. (S. 238).
10. 1581. Canzone italiane a 5 voci. Noribg. (S. 227).
11. 1584. Tricinia, teutsche L. zu 3 Stim. Nürnberg., Gerlachin (S. 233; dies ist der einzige Titel den Becker vom Original kopirt hat.)



12. 1586. Neuo teutsche L. m. 5 Stim. Nürnberg. (S. 239).
13. 1586. Cationum piarum 7 Psalmi poenit. 3 voc. Monach Ad. Berg (S. 71).
14. 1587. Teutsche L. m. 3 Stim. Gesamtausg. München. 67 Lieder (S. 239).
15. 1588. Mariale. Oeniponti (S. 102).
16. 1588. Tricinia, teutsche L. 3 St. Nürnberg. (S. 233).
17. 1591. 25 kurtzwoilige teutsche L. m. 4 Stim. München (S. 240).
18. 1593. Tricinia. Nürnberg. (S. 233).
19. 1595. Threni amorum, 5 Stim. edirt durch Ratzon. Nürnberg. (S. 240).
20. 1597. Kurtzw. teutsche L. zu 3 Stim. 2. Theil. Nürnberg. (S. 240).
21. 1597. dito, 3. Theil. Nürnberg. (S. 240).
22. 1602. IX Missae. Francof. Richter-Stein (S. 12).
23. 1603. Corollarium Missae. Monach. (S. 12).
24. 1605. Motettae 4—12 voc. Francof. (S. 38).
25. 1605. Canticum Mariae 5 voc. Dilingae (S. 82).
26. 1611. Teutsche L. zu 5 Stim. München (S. 243).
27. 1611. Missarum flores illustrium. Francof. (S. 13).
28. 1614. Magnificat docies 8 voc. Francof. (S. 82).

### **Chronologisch geordnetes Verzeichnis der Druckwerke Jakob Regnarts's.**

**1574.** (Versal:) Bez. des Stb. | Di Giacomo Regnart | Mysico Della S. C. Maes- | ta. Dell' Imperatore | Maximiliano Secondo. | Il Primo Libro Delle **Canzone** | (Petit:) Italiane à cinque voci, nouamente posite | in luco. | Vignette. || (Versal:) In Vienna | Appresso Jacomo Mair. | M. D. L XXIIII. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Principe Ridolpho d'Austria re di Hungaria, gez. v. Kompon. Dio Vienna li 24. Dapriolo 1574.

Exemplare: Stadtbibl. in Danzig, kompl. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, kompl.

#### **Inhalt, 5 vocom.**

- I. Tutto lo giorno piang' hoimo
- II. Del crud' Amor io sempre
- III. Non è dolor ch'avanza
- IV. Amor lascia mi stare
- V. Io voglio far hor mai
- VI. Chiamo la mort' haime
- VII. Se pensand' al partir
- VIII. Chi mi consolerà, chi vita
- IX. Fiamme catene lacci strali 2 p. Tema sospotta, ira sdegno

- X. Di pensier, in pensier io vo  
 XI. Dolc' amorose e leggiadrette  
 XII. Se nott' e giorni hai lasso  
 XIII. Servite fedelment' innamorati  
 XIV. Dolci sospir che m' uscite del petto  
 XV. Alarm' alarme, o fidi miei  
 XVI. Consumo la mia vita a poc' a poco.

Eine 2. Ausgabe erschien 1580 in ganz gleicher Einrichtung. Sie trägt den Titel:

(Versal:) Tenor. | Di Iacomo Regnart mv- | sico della S. C. Maesta, dell' | Imperatore Maximili- | ano secondo. | (Petit:) Il primo libro | (Versal:) delle **Canzone** italiane a cin- | qve voci. Novamente poste | in lvco. || Noribergae. | CIO. IO. LXXX. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Der Drucker fehlt, doch ist es wie das 2. Buch von 1581 bei Cath. Gerlachin erschienen. Der Superius, Altus, Bassus und die Quinta parte tragen auf dem Titel keine Jahreszahl. Dedic. u. Inhalt wie bei 1574.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Staatsbibl. München, kompl. — Ritterakademie in Liegnitz, kompl.

Eine Ausgabe von 1585 hat denselben Titel wie die Ausgabe von 1580, sowie die gleiche Dedikation und Inhalt. Auch hier fehlt auf dem Titelbl. der Drucker und ist nur zu lesen:

Noribergae. MDLXXXV.

Dagegen hat die Tenorstimme dieser Ausgabe auf dem letzten Blatte die Druckerrfirma wie das 2. Buch der Canzonen von 1581, nämlich

Noribergae. Imprimebantur in officina Catharinae Gerlachin, & | Haoredum Johannis Montani | Anno | CIO IO LXXXI.

Exemplar auf der k. k. Hofbibl. in Wien, komplet, Mitteilung des Herrn Dr. F. Pachler.

Abraham Ratz gab diese Canzonen im Jahre 1595 mit deutschem Text heraus, siehe unter 1595.

Das 2. Buch der Canzonen erschien 1581.

**1575.** (Versal:) Sacrae aliquot **Cantiones**, | quas Moteta Vvlgvs appellat, | qvinque et sex vocvm. | (Petit:) Authore | IACOBO REGNART, Flandro, Sac: Caef: Maieftatis Mufico. | Diuo MAXIMILIA- (heraldischer Adler) NO II. Romanorum Im- | peratori, femper Au- (h. Adler) gufto, confecratus. | Anno Domini M.D.LXXV. | Bez. des Stb. || MONACHII excudebat Adamus Berg. | Cum Gratia & Pr. C. M. |

5 Stb. (das 5. bez. mit „Quinta et Sexta Vox“) in kl. quer 4°. — R des T. der Index über 25 Nrn. und der Notiz „Habent Pagin;

35.“ Dedic. dem Kaiser Maximilian vom Komp. „Musicus Caesareus“, ohne Datum.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Stadtbibl. in Lüneburg, kompl. — Großherzogl. Hofbibl. in Darmstadt nur A. T. B. — Stadtbibl. Breslau, kompl. Nr. 207.

### Inhalt.

1. Intuemini quantus sit iste, 6 v. Nr. 1.
2. 2 p. Occurrite illi dicentes.
3. Hodie nobis de coelo pax, 6 v. Nr. 2.
4. Angelus ad pastores, 5 voc. Nr. 3.
5. O admirabile commercium, 5 voc. Nr. 4.
6. Reges terrae congregati sunt, 5 voc. Nr. 5.
7. 2. p. Et intrantes domum.
8. Nunc dimittis servum, 6 v. Nr. 6.
9. Tribulationes cordis mei, 5 v. Nr. 7.
10. 2. p. Vide humilitatem meam.
11. Ad dominum cum tribularer, 5 voc. Nr. 8.
12. 2. p. Deus meus in te confido.
13. Lamentabatur Jacob, 5 voc. Nr. 9.
14. Ave regina coelorum, 5 voc. Nr. 10.
15. Ecce nunc tempus acceptabile, 5 voc. Nr. 11.
16. 2. p. Convertimini ad me.
17. Stetit Jesus in medio, 5 voc. Nr. 12.
18. 2. p. Conturbati vero et conterriti.
19. Domus mea, domus orationis, 5 v. Nr. 13.
20. Ad te domine levavi, 5 v. Nr. 14.
21. Beatus qui intelligit super, 5 v. Nr. 15.
22. Resonet in laudibus, 5 voc. Nr. 16.
23. 2. p. Hodie apparuit in Israel.
24. 3. p. Magnum nomen domini Emanuel.
25. Ego pro te rogavi Petre, 5 v. Nr. 17.
26. 2. p. Caro et sanguis non revelavit.
27. Coenantibus illis accepit, 5 v. Nr. 18.
28. Ascendit Deus in jubilatione, 5 v. Nr. 19.
29. Homo quidam fecit coenam, 5 v. Nr. 20.
30. 2. p. Venite comedite panem.
31. Expectans expectabo donec, 6 v. Nr. 21.
32. Exultent justi in conspectu, 6 v. Nr. 22.
33. Advenit ignis divinus, 5 v. Nr. 23.
34. 2. p. Invenit eos concordēs.
35. O decus Trebnitiae, Heduigis, 6 v. Nr. 24.
36. 2. p. Tu tot signis radians.
37. Tollite jugum meum super vos, 5 v. Nr. 25.

**1576** (deutsch:) Kurtzweilige Teutsche **Lie- | der**, zu dreyen Stimmen, Nach art der Neapoli- | tanen oder Welschen Villa-

nellen, newlich | Durch | Röm. Key. May. etc. Musicum, Jacobum Regnart | componirt, vnd in druck verfertigt. | Bez. d. Stb. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johannis vom Berg Erben. | M. D. LXXVI. |

3 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. R. d. Titels „Jedem der Music vorstondigem Leser. | Lass dich darumb nit wonden ab, | Das ich hierin nit brauchet hab, | Vil zierligkeiten der Music, | Wiss, das es sich durchauß nit schick, | Mit Villanellen hoch zu prangen, | Und dardurch wöllen Preiß erlangen, | Wird sein vergobens und umb sonst, | An andro ort gehört die kunst.“ |

Dedic. Herrn Wolff Christoffen von Entzorsdorff zu Entzorsdorff im Langenthal, Kais. Rath. Goz. vom Komp. ohno Datum.

Exemplaro: Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor. — Rathsschulbibl. in Zwickau nur Disc.

### Inhalt, 3stimmig.

- I. Ohn dich muss ich mich aller freuden maßen, 4 Strophen.
- II. Wann ich gedenk der stund, da ich muss scheiden, 4 Str.
- III. Nun bin ich einmal frei von liebes banden 4 Str.
- IV. Ach hartes hertz lass dich doch eins erweichen, 4 Str.
- V. Lieb vnd vernunft die hand boy uns ein stroit, 4 Str.
- VI. Ein lieb nit mehr hat in moim hertzen stat, 4 Str.
- VII. Nun hab ich doch oinmal erlebt die stund, 4 Str.
- VIII. Venus du und dein Kind seid alle beide blind, 4 Str.
- IX. Von nöten ist das ich jotzt trag gedult, 4 Str.
- X. Mein mund der singt, mein hertz vor trawren weint, 4 Str.
- XI. Kanstu gen mir so grofse falschheit üben, 4 Str.
- XII. Nun sih ich mich an dir endlich gerochen, 4 Str.
- XIII. Ich hab vermeint, ich sey zum besten dran, 4 Str.
- XIV. Glaub nicht, das ich künd sein so gar vormessen, 4 Str.
- XV. Wer sehen will zwen lebendige Brunnen, 4 Str.
- XVI. Wer wirdot trüsten mich, wann ich verleuro dich, 4 Str.
- XVII. Wer sich mit liebes sucht empfind besessen, 4 Str.
- XVIII. Ach schwacher Goist, der du mit so viel leiden, 4 Str.
- XIX. Mit leid bin ich gleich einem last beschwert, 4 Str.
- XX. Merckt alle die in liebes orden leben, 4 Str.
- XXI. Kein gröfser freud kan sein auff dieser orden, 4 Str.
- XXII. End hat der streit, der thorbeit ist genug, 4 Str.

Eine zweite Ausgabe orschien 1578 unter dem Titel:

(deutsch:) Der erste Theyl, | Schöner kurtzweiliger Teut- | scher Lieder, zu droyen Stimmen, Nach art | der Neapolitanen oder Welschen | Villanellen, newlich | Durch | Röm. Kay. May. etc. Musicum, Jacobum Regnart, | componirt, vnd in druck verfertigt. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Privilogien. (nur im

Tenor) || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd  
Johanns vom Berg Erben. | M. D. LXXVIII. |

3 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. und Inhalt wie in der 1. Ausgabe.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. (D. T. B.). — Germanisches Museum in Nürnberg, kompl. — K. k. Hofbibl. in Wien, nur Disc., Titelbl. beschädigt, fehlt die Druckerfirma und Jahreszahl.

(Fortsetzung folgt.)

## Mitteilungen.

\* In Paris ist eine prächtige Nachahmung eines alten Stimmbuches von 1575 erschienen. Es trägt den Titel: Chansons | De P. De Ronsard, Pl. | Desportes, Et Avtres | Mises En Musique Par | N. De La Grotte, | Vallet De Chambre, Et | Organiste Du Roy. || Paris. | 1575 | Par Adrian le Roy, & Robert Ballard. | Imprimeurs du Roy. | Avec privilege . . . | Darauf ein 2. moderner Titel mit dem Zusatz: Nouvelle édition fac-simile augmentée d'une Notice Par A. De Rochembeau. Paris, Bachelin-Deflorenne, Libraire, 1873. Tiré à 250 exemplaires. (Pr. 10 Mk.) Die Papiersorte und das Format sind dem Originale getreu nachgebildet und der Originaltitel und Notendruck nebst Schlussvignette sind teils durch Photographie, teils mittelst Gelatine-Papier hergestellt, während der Text durchweg mit modernen Typen gedruckt ist. Dem Herausgeber war es nicht um die Musik, sondern um die Texte zu thun und ist daher nur das Stimmbuch des Discantus (Superius) gewählt worden. Dasselbe besteht aus XV Seiten Titel und Vorwort (Notice) und 24 Bll. Musik und Gedichte (in kl. quer 8°, Sextinen). Es enthält 18 Chansons; das erste trägt den Text: „Quand j'estois libre ains“ und das letzte „Tant que j'estois à vous seul“. Außer den beiden auf dem Titel genannten Dichtern kommen noch vor: Filleul, Sillac und De, Baif. Ueber den Komponisten Nicolas De la Grotte weiß Fétis nicht viel mehr zu sagen, als was der obige Titel schon aussagt. Von seinen Kompositionen führt er obigen Druck in einer früheren Ausgabe von 1570 an und eine Sammlung *Airs und Chansons* von 1583, begeht aber den Fehler das Chanson „C'est mon amy“, welches in einer Chansons-Sammlung von 1578 stehen soll und nur den Namen „Nicolas“ trägt, dem De la Grotte zuzuschreiben, während unter Nicolas stets Gombert gemeint ist.

\* Geschichte der Hamb. Oper unter der Direction von Reinhard Keiser (1708—1706) von Fr. Chrysander in der Allgem. Musikal. Ztg., Leipzig 1889 Nr. 2—6.

\* Die Società dei concerti corali in Rom, seit 18 Jahren bestehend, führt nächstens den Orfeo von Claudio Monteverde auf, bekanntlich dessen zweite Oper (in stile rappresentativo), die er für den Karneval in Mantua 1607 schrieb und im Jahre 1609 gedruckt wurde. Eine neue Ausgabe derselben Oper wird im nächsten Jahrgange der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung erscheinen.

\* Catalogue (132) de livres anciens . . . Albert Cohn in Berlin, W. 53 Mohrenstraße, enthält von Nr. 247—309 eine Sammlung der seltensten ältesten Musikdrucke, darunter befinden sich Drucke die zum ersten Male wieder zum Vorschein kommen und zum Teil aus der ehemaligen Libri'schen Sammlung stammen wie sich aus der Handschrift des auf einem Vorblatt befindlichen Inhaltsverzeichnisses ersehen lässt. Guillaume Libri, Mathematiker, wurde einst (1850) in

Paris in contumaciam zu 10 Jahren Gefängnis verurteilt, weil man ihn beschuldigte seltene Werke aus den öffentlichen Bibliotheken entwendet zu haben. Er entzog sich der Strafe durch die Flucht nach England. Der Katalog seiner Bibliothek umfasst 4 dicke Quartbände. Die in A. Cohn's verzeichneten Sammelwerke, soweit sie noch nicht verkauft waren, werde ich nächstens durch eine Beschreibung bekannt machen. Das dort verzeichnete Exemplar von Seb. Virdungs Musica getutscht, 1511, war noch vor ganz kurzer Zeit eine Dublette der großherzoglichen Hof- und Landesbibl. in Karlsruhe und wurde für ein billiges in Pausch und Bogen von dem Antiquar Bielefeld daselbst erworben. Der Preis im Kataloge Cohn's ist 450 Mk. und schon nach einigen Tagen hatten sich mehrere Käufer telegraphisch gemeldet. Es ging in Privathand über, wie die meisten der seltenen Drucke.

\* Catalogue Nr. 26 de L. Rosenthal in München. Enthält eine sehr reiche Sammlung von Musikwerken im Ms. und Druck aus der ältesten und neueren Zeit, sowohl praktische als theoretische und geschichtliche Werke. Darunter manches unbekannte Werk wie Nr. 476, 1317 u. a. Dagegen ist Nr. 602 ein bekannter Druck (vide Bibliogr. d. Musik-Sammelw. 1539g, 2. Ausg.) Ein 2. Katalog (Nr. 30) derselben Firma enthält 4257 Portraits von Musikern, Sängern, Schauspielern, Dichtern u. a.

\* In der Sitzung am 24. April wurde die Rechnung der Publikation für das Jahr 1879 mit einer Einnahme von 1488 Mk. 75 Pfg. und der Ausgabe von 1355 Mk. 63 Pfg. abgeschlossen. Der Vermögensbestand beträgt zur Zeit 2925 Mk. Auch für die Monatshefte konnte nach einer oberflächlichen Schätzung ein Ueberschuss für 1880 nachgewiesen werden, der zur Verteilung von Honoraren an die Mitarbeiter verwendet werden soll. Der Vorschlag, die Virdung'sche Musica getutscht, Basel 1511, in einem photolithographischen Umdrucke neu herzustellen, hat die lebhafteste Zustimmung erhalten und ist einstimmig angenommen worden. Die Publikation derselben ist auf das Jahr 1882 festgesetzt, da für 1881 schon der 1. Teil der Oper (Caccini, Gagliano, Monteverde) im Stiche ist. Ferner wurde beschlossen dem Virdung'schen Buche noch einige andere Werke, welche ebenfalls die Instrumente behandeln, folgen zu lassen, um über dieses Thema, welches gerade der Abbildungen so sehr bedarf und die Kasse eines Einzelnen stets erschöpft, die wichtigsten Werke im Neudrucke zu besitzen. In Vorschlag wurde Martin Agricola, Musica instrumentalis deutsch, Wittenberg 1529 und Michael Praetorius, Syntagma Musicum Tom. II. de Organographia, Wolfenbüttel 1618, nebst den Abbildungen, gebracht. Die künftigen Sitzungen sollen darüber endgültig entscheiden. Diese Publikationen sollen aber die Serie alter Opern nur unterbrechen, nicht aufheben und bleibt deren Fortsetzung ein Hauptaugenmerk des Vorstandes. Ferner wurde mit Herrn Prediger Julius Richter das Abkommen getroffen, ein oder mehrere Bände Passionsmusiken in historischer Folge vorzubereiten, um später publiziert zu werden.

\* Ein Gerber, Altes und Neues Lexikon der Tonkünstler, in Halblederb., ist zu 15 Mk. verkäuflich durch die Redaction.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied.“ 2. Bd. Seite 41–44, 1 Bl. Photolithographie und das Titelbl. Mit nächster Nr. beginnen die Musikbeilagen.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.  
 Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.

JUL 31 1880

# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

VON

der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang.

1880.

C

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 7.

Jakob Regnart.

(Rob. Eitner.)

(Fortsetzung.)

**1577.** (Versal:) Aliqvot **Cantiones**, | Vvlgo Motecta appellatae, ex veteri | atqve novo Testamento collectae, | qvatvor vocvm. | Avtore Jacobo Regnart | Flandro', Sacrae Caesareae | Maiestatis Mysico. | Bez. d. Stb. | (Petit:) Cum Gratia & Priuilegio Caesareae Maiestatis ad fannos sex. || NORIBERGAE, | In Officina Catharinae Gerlachin, & Haeredum | Johannis Montani. | Anno M. D. LXXVII. |

4 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. an Vict. Aug. Fugger, Froiherren von Kirchberg und Weissenhorn. Gez. v. Komp. Dat. 1577 Mense Maio. Darsauf der Index.

Exemplare: Kgl. Ritterakademie in Liegnitz, kompl. (D. A. T. B.). — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Rathsschulbibl. in Zwickau: A. T. B. — Kgl. Bibl. Berlin: Altus.

**Inhalt, 4 vocum.**

1. Benedic anima mea Domino, Nr. 1.
2. 2. p. Qui propiciatur omnibus.
3. 3. p. Qui replet bonis os tuum.
4. Prope est Dominus. Nr. 2.
5. 2. p. Custodit Dominus.
6. Ne reminiscaris Domine Nr. 3.
7. Domine quando veneris judicare, Nr. 4.
8. 2. p. Commissa mea pavesco.
9. Usquequo Domine oblivisceris, Nr. 5.
10. 2. p. Usquequo exaltabitur.

11. Qui vult vitam diligere, Nr. 6.
12. 2. p. Declinet a malo.
13. Deus in adjutorium meum, Nr. 7.
14. 2. p. Exultent et laetentur.
15. Ave benignissime Jesu Christe, Nr. 8.
16. 2. p. Consolare me in omnibus.
17. Sana me Domine, Nr. 9.
18. 2. p. Veni Domine converte.
19. Emendemus in melius, Nr. 10.
20. 2. p. Adjuva nos Deus.
21. Quare tristis es. Nr. 11.
22. In tribulatione mea invocabo, Nr. 12.
23. 2. p. Deus, Dominus fortis.
24. Peccantem me quotidie, Nr. 13.
25. 2. p. Commissa mea pavesco.
26. Laetamini in Domino Nr. 14.
27. Anime nostra sustinet Dominum Nr. 15.
28. 2. p. Fiat misericordia.
29. O vos omnes, qui transitis, Nr. 16.
30. Qui confidunt in Domino, Nr. 17.
31. 2. p. Quia non relinquet Dominus.
32. 3. p. Bene fac Domine.
33. Pater noster qui es in coelis, Nr. 18.
34. 2. p. Panem nostrum.
35. Qui diligitis Dominum, Nr. 19.
36. Doce me Domine viam tuam, Nr. 20.
37. 2. p. Da mihi intellectum.
38. 3. p. Veniant mihi miserationes tuae.
39. Stella, quam viderant, Nr. 21.
40. Ne derelinquas me Domine, Nr. 22.
41. Dies est laetitiae, Nr. 23.
42. Orat bis, qui corde canit, Nr. 24.

**1577a.** (deutsch:) Der ander Theyl, | Kurtzweiliger teutscher  
**Lie- | der,** zu dreyen Stimmen. Nach art der Neapoli- | tanen  
oder Welschen Villanellen, newlich durch | Röm. Kay. May. etc.  
Musicum, Jacobum Regnart | componiert, vnd in Truck verfertigt.  
| Bez. d. Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Priuilegien. || Ge-  
druckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johannis vom  
Berg Erben. | M.D.LXXVII. |

3 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. R. d. T. „Jedem der Music verstendigem  
Leser. | Ich hab im ersten Theyl vermelt, | Wem nur zierd der Music  
gefelt, | Soll bleiben lan mein Villanellen, | Dann sie kein zierd nicht  
haben wöllen. | Detsgleich meld ich, dass dise auch | Seind gemacht  
nach Villanellen brauch, | Wann sich holt jedes wie es sol, | So steht  
es allenthalben wol.“ | Dedicirt demselben wie Th. 1, 1576 ohne Datum.

Exemplar: Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor.



**Inhalt, dreistimmig:**

1. Wann ich den gantzen Tag, geführt hab mein klag, 5 Str.
2. Ey das ich mich nit schamme, 4 Str.
3. Ob sie gleich firt dahin, vnd lest mich armen hie, 4 Str.
4. Jungfraw ewr wankel mut, ist mir zu ohren kommen, 4 Str.
5. Jungfraw ewr scharpffe augen, die hond gewaltiglich, 4 Str.
6. Das Ir euch gegen mir so freundlich thut beweisen, 4 Str.
7. Ich bin gen Baden zogen, zu leschen ab mein brunst 4 Str.
8. Nun irrt mich nicht, Gott hats gericht, 4 Str.
9. Ach Gott wie soll ich singen, vnd leben guter dingen, 4 Str.
10. Lieb vnd vnfall, hond vnterwunden sich, 4 Str.
11. Al mein gedancken, on alles wanken, 4 Str.
12. Wer sich on gelt zum bulen stellt, 4 Str.
13. Weil du dann wilt gen mir dein lieb verneuen, 4 Str.
14. Mein hertz hat mir gesetzt in irr, 4 Str.
15. Der süsse schlaf der sunst alls stillet wol, 4 Str.
16. Das du von meinewegen gesetzet bist in pein, 4 Str.
17. Gut gsell, du machst dein klagen gar heftig, 4 Str.
18. Wiewol sich vil zum widerspiel meins glücks will anrichten, 4 Str
19. Difs ist die zeit, die mich erfreut, 4 Str.
20. Ich wolt, wer mir mein glück nit gündt, 4 Str.
21. Nach meiner lieb vil hundert knaben trachten, 4 Str.
22. Sagt mir, Jungfraw, wo here, wann ich euch sih, 4 Str.

Eine andere Ausgabe erschien 1578 mit folgendem Titel:

(deutsch:) Der ander Theyl, | Schöner kurtzweiliger Teut- | scher  
Lieder, zu dreyen Stimmen, Nach art | der Neapolitanen oder  
Welschen Villanel- | len, Newlich durch | Röm. Key. May. etc.  
Musicum, Jacobum Regnart, | componirt, vnd in druck verfertigt. |  
Bez. des Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Priuilegien. || Ge-  
druckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johannis vom  
Berg Erben. | M.D.LXXVIII. |

3 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. und Inhalt wie in der ersten Ausgabe.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, komplet. — Germanisches Museum in Nürnberg, komplet. —

**1578.** Der erste Theyl, Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder zu dreyen Stimmen. Nürnberg, Gerlachin und vom Berg Erben. Siehe 1576.

**1578 a.** Der ander Theyl, Schöner kurtzweiliger Teutscher Lieder, zu dreyen Stimmen. Nürnberg. Siehe 1577 a.

**1579.** Der dritte Theil, | Schöner kurtzweiliger Teut- | scher  
**Lieder**, zu dreyen Stimmen, Nach art | der Neapolitanen oder  
Welschen Villanel- | len, Newlich durch | Röm. Key. May. etc.

Musicum, Jacobum Regnart, | componirt, vnd in druck verfertigt.  
| Bez. des Stb. | Mit Röm. Kay. May. etc. Gnad vnd Priuilegien. |  
Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin, | vnd Johannis  
vom Berg Erben. | M. D. LXXIX. |

3 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. R. d. T. „Jedem der Music verstendigem  
Leser. | Ich habs erzelt, ich habs gemelt, | In zweyen Theylen, wem  
gefelt | Grofs zier der Musick vnd grofs pracht, | Der darff auff mich  
nicht haben acht, | Im dritten Theil ich gleichfals thu, | Nimm nichts  
daryon, thu nichts darzu, | Sing sie allein, wie dann wöllen | Gesungen  
werden Villanellen, | Bleibstu nicht bey der selben arth, | So werdens  
dir gefallen hart. | Dedic. wie Th. 1 von 1576, darauf das Register.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, nur Disc. u. Tenor — Germanisches Museum in Nürnberg, kompl.

- I. Du hast dich gegen mir gar freundlich, 4 Str.
- II. Ich hab ein lange zeit, Meidlin, umb dich gefreit, 4 Str.
- III. Irs gleichen lebt auf Erden nicht, 4 Str.
- IV. Gut ding muss haben weil, 4 Str.
- V. Ach Gott ein grofse pein krenket das herze mein, 4 Str.
- VI. Ein süfser traum mich thet in nachtes ruh umbfangen, 4 Str.
- VII. Du hast urlaub, drumb saum dich nur nit lang, 4 Str.
- VIII. Es müht ir vil mein zugestanden glück, 4 Str.
- IX. Ein anders wil ich wagen, ob ich möcht gunst erjagen, 4 Str.
- X. Mein herz und gmut ist gar in lieb entzündt, 4 Str.
- XI. Ach Weib du böses kraut, ach Weib, weh dem dir traut, 4 Str.
- XII. Bei dir muss ich mich aller freuden maßen, 4 Str.  
(Gedicht und Komp. anders als Thl. 1 Nr. 1.)
- XIII. Wann ich gedenk der stund, da sich mein leiden, 4 Str.
- XIV. Weil du so ganz und gar mich thust verachten, 4 Str.
- XV. Noch lass ich mich nicht krenken, des dichters hass, 4 Str.
- XVI. Kein stund, kein tag nit ist, 4 Str.
- XVII. Mein herz das brindt, ach Gott mein Herr (woltl.) 3 Str.
- XVIII. Die arge Welt hat sich gestellt, 4 Str.
- XIX. Nach frauen gunst streb nit so sehr, 4 Str.
- XX. Mein einigs herz, mit mir nit scherz, 4 Str.
- XXI. O holdseliges bild erzeig dich nit so wild, 4 Str.
- XXII. Jetzt ists genug, ich werd nu klug, 4 Str.
- XXIII. Ach weh, mir ist durchschossen das junge herze mein, 9 Str.

Die erste Gesamtausgabe aller 3 Teile von 1576, 1577 und 1579 erschien im Jahre 1583 unter dem Titel:

a. Tenor. | IACOBI REGNARDI, | (gothisch und deutsch:) Fürstlicher Durchleuchtigkeit Ertzhertzog Ferdi- | nands, &c. (lat.) Musici,  
(deutsch) vnnd Vice Capelmeisters Teutsche **Lieder**, | mit dreyen

stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen: Zuuor vnderschiedlich in drey Theil aufgangen, an jetzt aber aufs | vrsachen, vnnd mit bewilligung des Authorn | in ein (lat.) Opus (deutsch:) zusammen | druckt. | (Versal) Tenor. | (deutsch:) Getruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm: Key: May: Freyheit nit nachzutrucken. | M.D.LXXXIII. |

3 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>, Titelbl. mit reicher Holzschnitzerei umgeben, im Besitze der k. Staatsbibl. in München.

**b.** Ebendort noch eine Ausgabe von 1587 mit gleichem Titel und gleicher Verlagsfirma: „M.D.LXXXVII.“, doch nur Tenor und Bassus vorhanden.

Von der Wittwe Berg's im Jahre 1611 herausgegeben mit etwas anderem Titel:

**c.** JACOBI REGNARDI, | (gothisch u. deutsch:) Fürstlicher Durchleuchtigkeit, | Ertzhertzogs Ferdinandi, 2c. hochseeligster gedechtnuß, | gewesten (latein:) Mufici (deutsch:) vnnd Capellmeisters, Teutsche Lieder, mit Dreyen | Stimmen, nach art der Neapolitanen, oder Welschen Villanellen: Zuuor | vnderschiedlich in drey Theil aufgangen, an jetzo aufs vrsachen | in ein (lat:) Opus (deutsch:) zusammen gedruckt. | Bez. des Stb. || Gedruckt zu München, bey Anna Bergin, Wittib. | Mit Röm: Kayserlicher Mayestet Freyheit. | ANNO M.DC.XI. |

3 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>; vorhanden auf der k. k. Hofbibl. in Wien, Stadtbibl. in Hamburg und Ritterakademie in Liegnitz.

Eine Gesammtausgabe in anderem Verlage erschien zuerst 1584 unter dem Titel:

**d.** TRICINIA. | (gothisch und deutsch:) Kurtzweilige teutsche Lieder, | zu dreyen stimmen, nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen, | Durch | Jacobum Regnart: Fürstlicher Durchleuchtigkeit Ertzherzog | Fordinandi etc. Musicum vnd Vice-Capellen- | meistor, inn truck verfertiget. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. Maie. etc. Gnad vnd Priuilegien. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerlachin. | M.D.LXXXIII. |

Titel mit Abildungen im Holzschnitt umgeben.

Exemplar auf der kgl. öffentlichen Bibliothek in Dresden, nur Bassus vorhanden.

**e.** Davon erschien ebendort im Jahre 1593 eine andere Ausgabe mit ganz gleichem Titel, nur war die Verlagshandlung in die Hände der Erben gelangt und lautet die Firma:

„durch Catharinae Gerlachin Erben. | MDXCIII. |

3 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Exemplar auf der kgl. Bibl. in Berlin komplet.

Sämmtliche Gesamtausgaben haben auf der Rückseite des Titelbl. denselben Spruch wie in der 1. Ausgab. des 1. Thl. von 1576, darauf die gleiche Dedikation an Wolff Christoffen von Entzersdorff etc. Die Reihenfolge der Lieder ist die gleiche, nur geht die Nummerirung durch bis 67 und sind daher die Teile in keiner Weise kenntlich. Die Texte sind vollständig, die Orthographie jedoch vielfach geändert.

Hier sei noch die Bearbeitung Leonhard Lechner's erwähnt, der 21 Lieder aus dem 1. und 2. Teil zu fünf Stimmen gesetzt hat. Siehe Jahrg. X. der Monatsh., S. 155, Ausgabe von 1579, Nürnberg, Gerlachin u. Johannis vom Berg Erben, und 2. Ausgabe von 1586, Nürnberg, Gerlachin.

**1580.** (deutsch:) Neue kurtzweilige Teutsche **Lie- | der**, mit fünff stimmen, welche gantz lieblich zu sin- | gen, vnd auff allerley Instrumenten zugebrau- | chen, Componirt | Durch | Jacobum Regnart, Röm. Key. Maiestat, etc. | Musicum, vnd Vice Capellnmeister. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. Mai. Freiheit, nicht nachzudrucken. || Gedruckt zu Nürnberg, durch Katharinam Gerla- | chin, vnd Johannis vom Berg Erben. | M.DLXXX. |

5 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. Herrn Octav. Schrencken von Notzing. Gez. v. Komp. Prag, 24. Octob. 1579. Folgt das Register.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. (D. A. T. B. V.). — Kgl. Staatsbibl. München, kompl. — Stadtbibl. in Danzig, kompl. — Univers.-Bibl. in Upsala (D. T. B.). — Stadtbibl. Hamburg, kompl. — Univ.-Bibl. in Göttingen (D. A. V.). — Stadtbibl. Breslau komplet. Nr. 147/2. — Ritterakademie in Liegnitz, kompl. — Eine geschriebene Partitur im Besitze des Herrn Prof. Commer in Berlin.

#### Inhalt, 5stimmig.

1. Du hast mich sollen nehmen, Nr. 1.
2. 2 p. Ach Meidlein jung von jaren.
3. 3. p. Auch wöll uns Gott bescheren.
4. Frisch, frölich wölln wir singen, Nr. 2.
5. Schön bin ich nit mein höchster hort, Nr. 3.
6. In dieser weiten Welt mir anders nit gefelt, Nr. 4.
7. Ach weh der zeit, die ich verzert, Nr. 5.
8. 2. p. Ich habs gekost, beifs nit mehr.
9. Ein kurtzer Man hiefs Henselein, Nr. 6.
10. Hertzlich thut mich erfrewen, die frölich sommerzeit, Nr. 7.

11. Hort wunder vber wunder, Nr. 8.
  12. 2. p. Er sah weit hin und wider.
  13. 3. p. Noch eins, so hört ich sagen.
  14. Alls was da lust auf erden bringt, Nr. 9.
  15. Mein einigs hertz, mein höchste zier, Nr. 10.
  16. Ich sag nichts mehr, es ist geschehn, Nr. 11.
  17. Mich wird nach dir hertzlich begir, Nr. 12.
  18. Ich schlaf, ich wach, ich geh, ich steh, Nr. 13.
  19. Einmals in einem tiefen thal der Kukuk, Nr. 14.
  20. 2. p. Der Kukuk sprach, so dirs gefelt.
  21. 3. p. Sie flogen vor den Richter bald.
  22. 4. p. Der Kukuk drauf anfieng geschwind.
  23. 5. p. Wol gsungen hast du Nachtigall.
  24. 6. p. Solch Richter das sein diese gsellen.
  25. Jan, mine Man, is een goet bloet, 4 voc.
  26. 2. p. Jan, mine Man, hoert wat hy doet, 3 voc.
  27. 3. p. Jan, mine Man, siet welgemoet, 4 voc.
  28. Ein altes Weib fieng gumpen (springen) an, Nr. 16.
  29. 2. p. Als difs vernam der junge man.
  30. 3. p. Das fieber gibt zu weilen fried.
- Eine 2. Auflage mit gleichem Titel, gleicher Dedikation und Unterschrift, nebst Inhalt, erschien 1586  
 „durch Katharinam Gerlachin. M. D. LXXXVI.“ |  
 5 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl.  
 — Stadtbibl. Hamburg, kompl. — Germanisches Museum in Nürnberg, kompl. — (Fortsetzung folgt.)

### Waren die „Spielleute“ des Mittelalters von der Kirche exkommuniziert? (Wilh. Baumker.)

Man findet vielfach in musik- und kulturgeschichtlichen Handbüchern die Ansicht ausgesprochen, dass die Kirche im Mittelalter die „Spielleute“ mit dem Banne belegt und ihnen den Empfang der Sakramente, wie auch ein ehrliches Begräbnis verweigert habe. In dieser allgemeinen Fassung ist die Behauptung unrichtig, und wir werden deshalb im Folgenden darzulegen versuchen, dass die Spielleute *per se*, d. h. ihrem Gewerbe nach nicht mit der Exkommunikation bedroht waren, sondern dass sie aus anderen Gründen von dem Empfange des h. Abendmahls und einem christlichen Begräbnisse bisweilen ausgeschlossen wurden.

Es existirt kein allgemeines kirchliches Gesetz, welches die Spielleute mit dem Banne bedroht. Der Kanon des Konzils von Arles, Anno 314, dass die Theaterspieler, so lange sie ihr Hand-

werk treiben, von der kirchlichen Gemeinschaft ausgeschlossen bleiben sollen, ist erstlich nur eine partikuläre Verfügung; dann ist es gar nicht ausgemacht, ob dieses Dekret, welches gegen diejenigen gerichtet war, welche an den Schauspielen der Heiden sich aktiv beteiligten, auf die Schauspieler etc. des Mittelalters angewendet werden könne, und ebensowenig ist es klar, ob es sich hier um eine Exkommunikation *ipso facto* handelt, d. h. um eine solche, welche nicht erst vom kirchlichen Richter verhängt zu werden braucht.

Hören wir was der h. Thomas von Aquin, der bedeutendste Theologe des Mittelalters hierüber sagt: „Das Spiel ist notwendig zur Unterhaltung im menschlichen Leben. Für alle Dinge aber, die zur Unterhaltung der menschlichen Gesellschaft dienen, können erlaubte Gewerbe angeordnet werden. Deshalb ist auch das Gewerbe der Histrionen, welches bezweckt, den Menschen Trost zu spenden, an sich nicht unerlaubt und diejenigen, welche es ausüben, befinden sich nicht im Stande der Sünde, wenn sie nur Maß dabei halten, das heisst: wenn sie nicht unerlaubte Worte oder Thaten im Spiele vorbringen, oder dasselbe zu ungebührlichen Nebengeschäften benutzen und zur unpassenden Zeit spielen etc. Daher stündigen diejenigen nicht, welche diese Leute in mässiger Weise unterstützen, sondern sie handeln recht, indem sie ihnen Lohn für ihren Dienst geben“. (Summa p. 2, 2. quaest. 168 art. 3).

Dass nun die Spielleute nebenbei allerlei unehrenhafte Dinge trieben, bezeugt der Bruder Berthold von Regensburg. In einer Predigt von den „zehn kören der engeln und der kristenheit“ (Text Matth. 13, 44) sagt er von den Spielleuten: „Sie reden von einem das Beste was sie nur können, so lange er es hört und kehrt er ihnen den Rücken, so reden sie das Böseste und schelten viele, die vor Gott und der Welt gerechte Leute sind und loben diejenigen, welche Gott und der Welt zum Schaden leben. Denn ihr ganzes Leben haben sie auf Sünde und Schande gerichtet und schämen sich keiner Sünde noch Schande. Und was der Teufel zu reden verschmäh“, fährt er fort, „dass redest du (Spielmann)! was der Teufel in dich schütten kann, lässt du aus deinem Munde fallen. Wehe, dass je das Taufwasser über dich kam. Wie hast du Taufe und Christentum verleugnet! Alles was man dir giebt, das giebt man dir mit Sünde, denn sie müssen Gott Rechenschaft ablegen am jüngsten Tage, die dir geben. So giebt man es dir mit Sünde und so empfängst du es mit Sünde und Schande. Fort mit dir, wenn du irgend wo hier bist, denn du bist uns abtrünnig geworden mit Schalkheit und

Liederlichkeit und darum sollst du zu deinen Genossen gehen, den abtrünnigen Teufeln, denn du hast den Namen von den Teufeln: du heisst Lasterbalg, dein Genosse Schandolf, ein anderer heisst Hagedorn, dieser Höllenfeuer, jener Hagelstein“ etc. (Vergl. Berth. v. Regensb. herausg. v. Pfeiffer I, 156).

Solche Spielleute gehörten also in die Kategorie der „öffentlichen Sünder“ denen der Ortspfarrer zu Ostern das h. Abendmahl und auch eventuell ein christliches Begräbnis verweigern musste, wenn sie nicht vorher Buße gethan und sich bekehrt hatten. Geschah letzteres, dann war kein Grund vorhanden, ihnen ihr Christenrecht zu verweigern. Am allerwenigsten konnte dies geschehen solchen Spielleuten gegenüber, die ein anständiges Leben führten. Wir schliessen das aus einem Schreiben des Spielgrafen Wilhelm von Rappoltstein, der an der Spitze der Bruderschaft der Spielleute im Elsass stand, an den Bischof von Basel aus dem Jahre 1461: „Es sei vormals durch den päpstlichen Legaten vorgönnt und vom Bischof Johann bestätigt worden, dass man den Spielleuten ihre christlichen Rechte und das h. Sakrament gobe und sie behandeln solle wie andere Christenmenschen, er möge dieses noch einmal erneuern und den Pfarrern mitteilen.“ (Vergl. Barre, Die Bruderschaft der Pfeifer im Elsass. Colmar 1873. p. 45.) Hieraus scheint hervorzugehen, dass verschiedene Pfarrer den Spielleuten ihr Christenrecht vorenthielten, ob mit Recht oder Unrecht, ist aus dem Schreiben nicht zu ersehen. Im Jahre 1480 teilt der Bischof von Basel im Auftrage des apostolischen Legaten den Mitgliedern der Bruderschaften in den Diöcesen Basel und Straßburg mit, „dass ihnen, wie früher, so auch jetzt zu Ostern der Empfang des h. Abendmahls gestattet sei, wenn sie vorher gebeichtet und ihre Sünden bereut hätten.“ Abgesehen von dieser Forderung, die jeder Christ erfüllen musste, wurde den Spielleuten noch besonders die Bedingung gestellt, „dass sie 15 Tage vor und nach dem Empfange der Sakramente sich der Possenreisserei und der Ausübung ihres Gewerbes enthalten müssten.“ (Vgl. Scheid, *De jure in musicos*. Jonæ 1738. p. 48.) Dass diese letztere Bedingung gestellt wurde, hat darin seinen Grund, dass das Gewerbe der Spielleute in der öffentlichen Meinung als unehrenhaft galt. Nach staatlichem Rechte waren die Spielleute sogar infam, das heisst ehr- und rechtlos. (Vgl. Sachsenspiegel I, 38, 1; ferner III, 45 Schwabenspiegel, Landrecht 15, 41 und 255, 13.) Das kirchliche Recht erkannte diese Infamie an, indem es dieselbe als einen Grund für die Irregularität adoptirte, welch' letztere aber nur die Ausschließung von

kirchlichen Aemtern zur Folge hatte. Ein Spielmann konnte also ohne Dispens nicht Priester u. s. w. werden. Das ist die einzige Beschränkung, welche nach dem kanonischen Rechte dem Gewerbe der Spielleute anhaftete. (Vgl. Corp. jur. Can. c. 2 C. 6. qu. 1.)

### Edmond vander Straeten's

5. Band „La Musique aux Pays-Bas“\*) hat soeben die Presse verlassen. Er schließt sich einesteils der Behandlung der vorhergehenden Bände an und bringt ein reiches, meist bisher unbekanntes biographisches Material, wozu das königl. belgische Archiv wieder vortreffliches Material geliefert hat. Andernteils verlässt der Herr Verfasser sein bisher befolgtes Motiv — „Documents inédits“ sagt der Titel — und zieht zwei deutsche Druckwerke in das Bereich seiner Beweise, denen wir nicht unbedingte Zuverlässigkeit zustehen können. Es sind dies Dlabacz' Künstler-Lexikon für Böhmen 1815) und von Köchel's Kaiserl. Hof-Musikkapelle in Wien (1869.)

In dem jüngst hier veröffentlichten biographischen Aufsätze über Jakob Regnart, fand sich Gelegenheit gerade die Nachrichten dieser beiden Werke in mannigfacher Weise als unrichtig nachzuweisen und wir haben daher die begründetste Ursache bei Benützung derselben die größte Vorsicht zu bewahren.

Der 2. Artikel, Seite 72—124, ist Philippe de Monte gewidmet und verbreitet sich der Verfasser, wie er stets zu thun beliebt, von da aus noch über eine Reihe von etwa 25 Tonsetzer, die vor und nach Monte am kaiserl. Hofe angestellt waren. Das Material zu diesen größeren und kleineren Biographien entnimmt er fast durchweg den beiden oben genannten Werken, und wir müssen Herrn vander Straeten gestehen, dass dieser Artikel zu den unglücklichsten gehört, die er je geschrieben hat. Wertvoll daran ist nur das Schreiben Seite 76 des Archivrates Arneth, das Portrait de Monte's und die Briefe S. 94 und 95. Die weiterhin mitgeteilten Dedikationsschreiben aus älteren Druckwerken bieten zwar nur geringes Material, doch ist deren Veröffentlichung immerhin von Wert. Der Verfasser müht sich z. B. bei de Monte's Biographie gewaltig ab, den Geburtsort desselben festzustellen und glaubt schließlich es mit Redensarten abzuthun, als „Mons, en tout cas, écartée,“ oder „Demonstrations convaincantes“,

\*) Bruxelles, G. A. van Trigt, 1890, in 8°, XXI, 442 Seiten und 13 Tafeln mit Musik, Abbildungen und Portraits.



und warum? weil Fétis, der Erzfeind, den Geburtsort Monte's in Mons sucht und Dlabacz irgendwo gelesen zu haben angiebt, dass er in Mecheln das Licht der Welt erblickt habe. Obgleich nun der Archivrat Arneth in Wien bezeugt, dass sich nirgends eine solche Angabe in den Akten findet, wie Dlabacz vorgiebt gelesen zu haben, so besteht doch der Verfasser auf Mecheln und nennt das Zeugnis Dlabacz ein „*témoignage désintéressé*“. Wir können Herrn v. Str. gestehen, dass uns nichts überzeugt hat und dass wir mehr wie je über den Geburtsort Monte's schwankend geworden sind. Das eine Gute hat aber der Artikel v. Str.'s. erzeugt, dass wir nun weniger sicher als bisher Mecheln oder Mons als Geburtsort verzeichnen werden, sondern die Frage als eine offene behandeln müssen.

Ebensowenig können wir uns mit dem Artikel Bruck (S. 90) einverstanden erklären. Hätte der Verfasser in Ambros' Geschichte der Musik, Bd. 3, S. 400 und Publikation Bd. 4, in 8<sup>o</sup>, S. 46 den Abschnitt über Arnold von Bruck gelesen und seine Kompositionen, besonders die deutschen weltlichen und geistlichen Lieder sich angesehen, so wäre er vielleicht zu einer anderen Meinung gelangt. Ganz besonders möchten wir aber in Erinnerung bringen, dass der „Arnoldus Flandrus“ nicht Arnold de Bruck ist. Ebensowenig können wir Herrn v. Str. zustimmen, wenn er Jakob de Brouck zu einem Verwandten Arnold's macht und noch weniger, wenn er ihn seinen Kollegen nennt (S. 92), denn Arnold schied 1545 aus der kaiserl. Kapelle und Jakob de Brouck trat am 1. Nov. 1573 als jüngster Altist ein. Nennt man das noch „Kollege“? Es sei uns gestattet hier eine Frage aufzuwerfen, die vielleicht ein und der andere zu beantworten im Stande ist. Der Kapellmeister Vaet, am Hofe Maximilian II., wird im Köchel Nr. 104 mit 30 Gld. Gehalt verzeichnet und v. Str. fügt ihm S. 103 noch zu „für sein Person auf 3 Pford“, ebenso lesen wir im Köchel S. 123 im Jahre 1567: „Capelnmaister für sein Person auf 3 Pferd thuet monatlich 30 Gld.“ Ein Gleiches lesen wir S. 124 bei Philippe de Monte. Ich frage nun, was sollen dem Kapellmeister zu seinem Dienste 3 Pferde? Etwas anderes ist es, wenn der Kaiser den Reichstag besuchte und seine Kapellmitglieder mitnahm, dann lässt sich wohl erklären, dass dem Kapellmeister 3 Pferde zur Verfügung gestellt wurden, um die Musikalien und Instrumente zu transportiren. — Der Artikel über Regnart (S. 109) ist ganz ungenügend und wäre es wohl besser solche Autoren ganz zu übergehen. — Herr v. Str. hat bei Gelegenheit einmal gesagt, dass die von ihm zitierten alten Drucke sich auf der kgl. Bibliothek in Brüssel befinden; wir

erlauben uns die Anfrage an ihn zu richten, ob sich diese Bemerkung auf alle Werke bezieht die er in seinem Buche anführt; denn in unseren Augen hat der Titel eines Werkes nur dann irgend welchen Wert, wenn wir wissen wo es zu finden ist und wo wir schliesslich Näheres darüber erfahren können. Seite 282 möchten wir Herrn v. Str. darauf aufmerksam machen, dass das dort beschriebene Sammelwerk nicht von dem berühmten Jan Pieter Sweelinck herrührt, sondern von einem D. J. (Dirk Jan?) Sweelinck, der sich hier zur Abwechslung einmal Zweeling schreibt, und dem Verfasser Gelegenheit giebt Fétis wieder einen Stofs zu versetzen, der sich aber hier wie so oft gegen den Verfasser selbst kehrt. Ob dieser Dirk Jan\*) ein Sohn J. P. Sweelinck's ist, möchte ich nicht behaupten, obgleich die Annahme so nahe liegt, denn er ist in dem Verzeichnis der Kinder J. P. Sweelinck's nicht aufgeführt, welches in den *Bouwsteenen*, 2. *Jaarboek der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis* S. 154 mitgeteilt ist, sondern nur ein Dirk S., ein Jan S., ein Dieuwer S. etc. Doch dies ist hier Nebensache; der Kernpunkt ist der, dass der Herausgeber nicht der bekannte Sweelinck war und zwar noch aus dem sehr triftigen Grunde, da er zur Zeit der Herausgabe des Buches schon über 20 Jahre tod war. Der Druck trägt zwar keinen Datum, der Drucker und Verleger, Paul Matthysz, druckte aber in der nachweisbaren Zeit von 1642 bis 1680 und seine Erben von 1694 bis 1720 (siehe obiges 1. *Jaarboek* S. 86). Das Sammelwerk hat aber noch ein weiteres Interesse; es ist nämlich eine neue Ausgabe des seit 1560 erscheinenden und immer wieder neu aufgelegten und vermehrten Liederbuches: *Septiesme livre des Chansons* (vide Bibliogr. 1560d, dann 1570 d, 1597h, und 1636) von dem Herrn v. Str. Seite 265 eine bisher unbekannte Ausgabe von 1617 (bei Phalese gedruckt) anführt und dann, ohne es zu ahnen, Seite 282 die obige von Zweeling herausgegebene Ausgabe beschreibt. Sie unterscheidet sich von den übrigen nicht nur durch den neuen Druckort und Verleger, sondern auch durch die ins niederdeutsche übersetzten Texte der italienischen, französischen und lateinischen Gedichte; die Vermehrung ist seit 1636 von 45 auf 56 Gesänge gestiegen. D. J. Zweeling, Sweelingh oder Sweelinck tritt dort mehrfach selbst als Komponist auf, während er von seinem berühmten Vorfahren Jan Pieter nur den winzig kleinen Canon „Beatus qui soli“ zu 3 Stimmen unter Nr. 12 aufgenommen hat, der in obigem

\*) Das erste D. kann keine Titulatur bedeuten, denn es findet sich auch bei den von ihm komponirten Gesängen wieder.

1. Jaarboek S. 45 von Neuem abgedruckt ist. \*) Zum Schlusse sei noch eines ungenauen Ausdruckes oder flüchtigen Beobachtung gedacht, die leicht zu weiteren Missverständnissen führen kann. Seite 261 spricht nämlich Herr v. Str. in der Anmerkung von den in den Monatsheften im 7. Jahrg. veröffentlichten Tänzen und sagt: die auf Seite 89 beginnenden und aus Tilman Susato's Druckwerk gezogenen Tänze sind die erste Nr. für Discant, Contratenor, Tenor, Bass und Begleitung des Klaviers und die übrigen nur für Begleitung. Der Irrtum des Herrn v. Str. kann nur daher entstanden sein, dass er das Wort „Klavierauszug“, welches den zwei unteren Systemen obigen Druckes vorgesetzt ist, nicht versteht, sowie die bei der folgenden Nummer eingeklammerte Bemerkung: „Von hier ab teile ich nur den Klavierauszug mit.“ Ein Klavierauszug ist aber nichts anderes als ein Zusammenfassen der einzelnen Stimmen einer Partitur auf zwei Notensysteme und ist im gegenwärtigen Falle um so genauer ausgeführt, als er die Partitur ersetzen soll. Von einer Begleitung des Klaviers kann also hier nicht die Rede sein, sondern die Klavierpartie soll nur die Partitur ersetzen und zwar im ersteren Falle denjenigen, die eine Partitur in den alten Schlüsseln notirt nicht lesen können und bei den folgenden Nummern der Raumerparnis halber.

E.

### Mitteilungen.

\*) Die in Rom stattgehabte Palestrinafeier, welche das Andenken an den großen Tonmeister wieder auffrischt, giebt mir einen erwünschten Anlass, eine hier einschlagende Frage zu erörtern, welche mich zugleich persönlich berührt. Ich habe nämlich in meinem, im Jahre 1872 erschienenen Buche: „Die Geschichte der päpstlichen Sängerschule“, mehrere die Vermögensverhältnisse Palestrinas betreffende Dokumente im Auszuge veröffentlicht, welche Ambros in dem letzten Teile seiner „Musikgeschichte“ gänzlich ignoriert und zwar mit geringerschätzigen Nebenbemerkungen ignoriert hat, trotzdem er in diesem Teile das Leben Palestrina's behandelt. Dieses Verfahren bildet mit dem Nachrufe, den ich auf Wunsch der Witwe wie des Verlegers dem verstorbenen Musikhistoriker widmete, einen seltsamen Kontrast, welcher mich leicht in ein schiefes Licht stellen könnte. Ich konnte keine Ahnung von dem Verhalten Ambros' haben, als ich den Nachruf schrieb, da ich das Buch noch gar nicht kannte. Ich war desselben umsoweniger gewärtig, als Ambros sich gegen mich gerade über diesen Punkt sehr anerkennend ausgelassen hatte. Wenn ich bisher geschwiegen, so hat dieses seinen Grund einerseits darin, dass mir kein entsprechendes Organ zur Disposition stand, andererseits, dass ich stets mehr oder weniger mich unter dem Banne des Nachrufes fühlte. Denn es widerstrebt, gegen Jemand polemisch aufzutreten, für den

\*) S. 285 unter Nr. 37 ist der Autorname Gonato in Donato zu verbessern.

\*) Vergleiche die Mitteilung S. 85 der Monatshefte.

man soeben pietätsvoll eingetreten war; übrigens meinte ich, dass bei der notorischen Unreife dieses Buches die Sache nicht so im Ernst zu nehmen sei. Jetzt nun, wo die Aufforderung an mich ergeht, mich über diese Angelegenheit zu äußern und mir der Weg dazu durch diese Blätter in der liebenswürdigsten Weise gebahnt wird, nehme ich keinen Anstand, den ganzen Vorgang wahrheitsgetreu darzustellen.

Im Jahre 1859 wurde ich mit Cicerchia, dem Kapellmeister an der Kathedrale in Palestrina bekannt. Ich beschäftigte mich damals, Materialien zu einer Geschichte der päpstlichen Sängerschule zu sammeln. Cicerchia teilte mir mit, dass er in dem Archiv zu Palestrina einen interessanten Fund, betreffend die Lebensumstände Pierluigi's gemacht habe, und gestattete mir mit großer Liebenswürdigkeit, in die von ihm gesammelten Notizen Einsicht zu nehmen, gestattete mir ferner, dass ich sie in seiner Gegenwart kopiren durfte. Nachdem dies geschehen, begaben wir uns Beide in das Stadtarchiv, wo er mir in Gegenwart des Archivars aus den Büchern die Originalien der Reihe nach vorlegte. Gern hätte ich mir wenigstens von dem Kapellmeisterdekret Palestrina's eine Abschrift angefertigt, allein darauf wollte er schlechterdings nicht eingehen. Er wollte nämlich diese Dokumente sämtlich als eine Ergänzung zu dem biographischen Werke Baini's veröffentlichen. Diese Publikation sollte zugleich in Verbindung stehen mit einer vollständigen Sammlung der Kompositionen Palestrina's, welche er der Vaterstadt des berühmten Tonmeisters zum Geschenk machen wollte. Uebrigens erlaubte mir Cicerchia, von diesen Notizen insofern Gebrauch zu machen, dass ich mich auf sie berufen könnte, um die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Dokumente selbst zu lenken, vorausgesetzt dass er als Entdecker derselben genannt würde. Ich habe dies gelegentlich von Paris aus in der „Neuen Zeitschrift f. M.“ 1864 Nr. 9 und 10 gethan. In Paris wie in Wien, nach meiner Uebersiedlung dorthin, war ich von anderen Arbeiten so in Anspruch genommen, dass ich längere Zeit hindurch die Geschichte der päpstlichen Sängerschule zur Seite liegen liefs. Zudem wollte ich die Herausgabe der Dokumente von Seite Cicerchia's abwarten. Da diese aber bis zum Jahre 1871 nicht erfolgte, so beschloss ich, die Notizen in der Form, wie ich sie erhalten, als Surrogate der Dokumente meinem Buche beizufügen. Obwohl ich mir bewusst war, dass Notizen nicht die Beweiskraft von Dokumenten haben, so glaubte ich doch, auf sie Rücksicht nehmen zu müssen, in der Hoffnung, dass sie zu weiteren Nachforschungen anregen würden. Vor etwa zwei Jahren habe ich selbst behufs einer Umarbeitung meines Buches durch einen in Rom verweilenden Bekannten in den Besitz wenigstens des einen oder des anderen dieser Dokumente zu gelangen versucht, aber dabei erfahren, dass Cicerchia schon seit langer Zeit verstorben, seine Familie verschollen, der Nachlass verloren, das Archiv aber gänzlich unzugänglich sei.

Wenn Ambros seine Ansichten über diese Notizen geändert hatte, so durfte er sie doch nicht so ohneweiters fallen lassen. Es wäre in diesem Falle für ihn hier am Orte gewesen zu beweisen, dass sie mit den von Baini angeführten That-sachen in Widerspruch stehen. Allein man beweist nichts, wenn man sich nur von den Expektationen Baini's über die dürftige Lage Palestrina's tragen lässt; es galt vor Allem, die Einkünfte Palestrina's, wie sie Baini angiebt, zu prüfen und nach dem Geldwert der Zeit abzuschätzen.

Als Kapellmeister an der Basilica Liberiana bezog Palestrina monatlich 13 $\frac{1}{2}$ , dann später 16 Scudi. Von dieser Kirche ging er zur Vaticana über, an

welcher die Kapellmeisterstelle um die Hälfte geringer dotirt war; sein Gehalt betrug hier nur 8 Scudi 33 Bajocchi, wurde aber einige Jahre später auf 15 Scudi erhöht. Als Komponist der päpstlichen Kapelle erhielt er mit Einschluss der Pension von 6 Scudi, die ihm als entlassenen Kapellsänger angewiesen war, 11 Scudi. Summirt man diese beiden Gehälter, so ergibt sich ein festes Einkommen von 26 Scudi monatlich, das unter Gregor den XIV. auf 39 Scudi stieg, indem dieser Papst das Gehalt des Komponisten der Kapelle von 11 auf 24 Scudi erhöhte. Dabei ist von den Sporteln, welche beide Stellen besonders abwarfen, ganz abgesehen. Das nimmt sich allerdings nach unseren heutigen Begriffen sehr ärmlich aus. Aber wenn man bedenkt, dass der reichste Mann in Italien unter den Päpsten Julius II. und Leo XI., der Rothschild in jenen Tagen, der Bankier Ghigi, bei dem Päpste und Fürsten Anlehen machten, auf eine jährliche Revenue von 70,000 Dukaten geschätzt wurde, so lässt sich wohl ohne Gefahr einer Uebertreibung der Wert des Scudo in jenen Zeiten gegenüber dem heutigen Geldwert zehnfach höher veranschlagen, denn auf die 70,000 Dukaten des Ghigi würden unsere grossen Geldbarone, welche gewohnt sind, mit Millionen zu rechnen, mitleidig herabschauen. Aber nehmen wir nur das Sechsfache an, so erhalten wir immerhin eine Durchschnittssumme von mindestens 180 bis 200 Scudi, d. h. etwa 800 Mark monatlich. Dabei ist auch nicht die freie Wohnung zu übersehen, die Palestrina im Ginnasio der Kapelle Giulia hatte. Nun aber kommen auch noch andere Bezugsquellen in Betracht, wie das Erträgnis der Schule, die er mit Nanini eröffnete, ferner die Konzertmeisterstellen, die er abwechselnd bei dem Kardinal Hippolit von Este, dem Fürsten Buoncampagni, dem Kardinal Aldobrandini bekleidete und der Gewinn, den ihm die Dedikationen seiner Werke an vornehme Persönlichkeiten abwarfen. So erhält das Lebensbild des Tonmeisters doch eine ganz andere Färbung, als die der traditionellen Misère. Bei der einfachen Lebensweise, die Palestrina führte, bei den billigen Preisen der Lebenserfordernisse, liess sich wohl ein Sümmchen um das andere allmählig absparen, welches in jenen kriegerischen Zeiten nicht besser zu versichern war als durch Ankauf von Grundstücken und anderen Realitäten, die damals eben nicht sehr hoch im Preise standen. Wenn nun auch der ehrwürdige Meister mitunter sehr kläglich thut, so darf man sich dadurch nicht beirren lassen; man begreift es, wenn man die Praxis in Erwägung zieht, die in der römischen Curie damals üblich war.

Eine andere Bewandtnis hat es freilich mit den Schlüssen, die ich in betreff des Familiennamens Palestrina's aus den Dokumenten gezogen habe. Mehrere Gründe scheinen mir gegen den Namen Pierluigi zu sprechen, so der Umstand, dass der Name Pierluigi in die Namen Petrus - Aloysius auseinanderfällt, deren anomale Kontraktion auf zwei Vornamen hindeutet, ferner die Sitte der Italiener der mittleren und unteren Klassen, namentlich auf dem Lande, stets den Accent auf den Vornamen, statt auf den Familiennamen zu legen. Cicerchia selbst hatte mich schon darauf aufmerksam gemacht. Ob nun der Familienname Pierluigi oder Sante lautet, kann für uns nur ein archäologisches Interesse haben, da durch drei Jahrhunderte der Name Palestrina sanktionirt ist und unter ihm der berühmte Meister fortlebt und stets fortleben wird.

Ich benütze hier noch die Gelegenheit, um einen Fehler zu berichtigen. In meinem Buche habe ich Palestrina zwei Söhne zugeschrieben, Baini nennt aber deren vier: Angelo, Ridolfo, Silla und Igino. Aus der an den Herzog Guiglelmo von Mantua gerichteten Dedikation der Motetten zu 5 und 6 Stimmen in der ve-

nezianischen Ausgabe von 1572 geht hervor, dass einer der genannten Söhne ein Bruder Palestrina's sei, mithin seine Familie aus drei Söhnen bestand.

Der Zweck dieser Zeilen gestattet mir nicht, näher in das Detail einzugehen. Es handelte sich für mich nur darum, darzuthun, dass jene Notizen nicht gerade aus der Luft gegriffen sind.

E. Schelle.

Nachschrift der Redaction. Inzwischen ist uns bekannt geworden, dass der Domkapellmeister Herr Frz. Xav. Haberl durch seine Bemühungen in den Besitz einer Kopie der Dokumente gelangt ist und beabsichtigt dieselben im Vorwort der Palestrina-Ausgabe zu veröffentlichen. Wie wir hören ist die letztere soweit gesichert, dass deren Beginn nichts mehr im Wege liegt und haben wir daher gegründete Hoffnung, bald die Dokumente kennen zu lernen, die nun schon so lange die Begierde der Historiker auf die Probe stellen.

\* *Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis* d. i. des Lehrers Franco Kunst des Mensuralgesanges, übersetzt und erklärt von Peter Bohn. Trier, 1880. M. Leistenschneider'sche Buchdruckerei (J. P. Weis) in Trier. In 8°, 7 Seiten Einleitung, 36 Seiten Text und 1 Blatt Musikbeispiele. Das Bestreben des Herrn Verfassers, die mittelalterlichen Schriftsteller über Musik durch eine deutsche Uebersetzung allgemein zugänglich zu machen, findet hier abermals eine sehr wertvolle Fortsetzung, die noch besonders durch die zahlreichen Anmerkungen erhöht wird, welche die Erklärungen anderer Schriftsteller über den Gegenstand, ebenfalls in deutscher Uebersetzung, bringen. Da die Quelle stets genau genannt ist, so werden sie auch dem Fachmanne, der gern den Urtext liest, eine willkommen Zugabe sein. Wir möchten den Herren Verfasser in seinem eigenen Interesse darauf aufmerksam machen, auf dem Titel seiner Drucke eine buchhändlerische Bezugsquelle anzugeben. Vorläufig sei bemerkt, dass das Buch von dem Gymnasial-Lehrer Herrn P. Bohn in Trier zu beziehen ist. Der Preis kann, dem Umfange desselben nach zu urtheilen, nur gering sein.

\* Michael Kelly's Lebenserinnerungen. Musikalische Nachrichten aus England, Italien und Deutschland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. Uebersetzung aus dem Englischen (London 1826 erschienen) in der Allgem. Musik-Ztg., Leipzig bei Rieter-Biedermann Nr. 12 u. f.

\* Cäcilien-Kalender für das Jahr 1880. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von F. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg. 5. Jahrg. Verlag der kirchl. Musikschule in Regensburg. In gr. 8°, VIII, 20 und 88 Seiten. Enthält an bemerkenswerten Beigaben, die Partitur der „Missa pro defunctis et Respons. Libera me, Domine“, 3 vocum aequalium, von Claudio Casciolini. Die Neumen, von U. Kornmüller. Hucbald, von W. Baumker. Die Gesamtausgabe der Werke Palestrina's, von F. X. Haberl.

\* *Supplemento al nuovo Catalogo di G. G. Guidi, pubblicato nell' Anno 1879.* Firenze 1880. Enthält 410 Nrn., darunter äußerst seltene Werke, wie eine Oper von Stefano Landi „Il S. Alessio“, Roma 1634. Texte zu einigen Opern von Rinuccini von 1600, auch theoretische Werke von Gafor, Zarlino u. a., eine Sammlung Autographe, Textbücher zu Opern und neuere theoretische, geschichtliche, bibliographische und praktische Werke.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“. 2. Bd. Seite 45—52.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. L.  
 Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.

**MONATSSCHRIFT**  
für  
**MUSIK-GESCHICHTE**  
herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

**XII. Jahrgang.**  
**1880.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen, Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

**No. 8.**

J Jakob Regnart.  
(Rob. Eitner.)

Schluss.

**1580 a.** Il primo libro delle Canzone. Noribergae. Siehe 1574.

**1581.** (Versal:) Tenor. | Di Iacomo Regnart Vi- | ce Mastro di  
Capella, del- | la S. C. Maesta, dell' Impera- | tore Rvdvlpho se- |  
condo. | (Petit:) Il secundo libro | (Versal:) Delle **Canzone** italiane  
a | cinque voci, novamonte po- | ste in lvce. | (Petit:) Cum gratia  
& privilegio Caesa. Majest. ad annos fox. || NORIBERGAE. |  
**MDLXXXI.** |

Im Superius, 'Altus, Bassus und Quintus fehlt der Satz: Cum gratia etc. bis zu „sex.“

5 Stb. in kl. quer 4°. Am Ende aller Stb.:

Noribergae, | Imprimebantur in officina Catharinae Gerlachin,  
& | Haeredum Johannis Montani. | ANNO | CIO IO LXXXI. |

Dedic. il Signor Conte Georgio di Montfort, gez. vom Komp.  
ohne Datum. Folgt das Register.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Staatsbibl. München,  
kompl. — K. K. Hofbibl. Wien, kompl. — Stadtbibl. Danzig, kompl.  
— Kgl. Ritterakademie in Liegnitz, kompl.

Nr. **Inhalt, 5 voci.**

I. Mirate che mi fa crudel.

II. Donna ben posso dir che sei crudele.

III. Voria morire, per uscir di guai.

IV. Occhi vivi d'amor fiamelle

- V. Amor che debbo fare, che mi consigli.
- VI. Come fenice son, che da mia morte.
- VII. Tre cose adoro in terra.
- VIII. Io veggio a gli ochi tuoi.
- IX. Mai voglio pianger piu come solea.
- X. Vola pensier fuor del mio petto.
- XI. Manco la morte non lo pote fare.
- XII. Amaro mone ch'io vogli ben a tene.
- XIII. Vita mia cara vita saporita.
- XIV. Pianger et sospirar a tutte Phore.
- XV. Guada' a che m'ha condotto.
- XVI. Peregrinando me ne voglio.
- XVII. Vorria saper da voi ochi immortali.
- XVIII. Amor ecco colei che non prende.

Eine Ausgabe mit deutschem Text gab Abraham Ratz im Jahre 1595 heraus. Siehe 1595 a.

**1583.** Teutsche Lieder, mit dreyen stimmen. München, Berg. Siehe 1579 a.

**1584.** Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen. Nürnberg, Gerlachin. Siehe 1579 d.

**1585.** Il primo libro delle Canzone a 5voc. Noribergae 1585. Siehe 1574.

**1586.** Neue kurtzweilige Teutsche Lieder mit 5 Stimmen. Nürnberg. Siehe 1580.

**1587.** Teutsche Lieder, mit dreyen stimmen. München, Berg. Siehe 1579 b.

**1588.** (Versal:) Mariale, | hoc est: | Opusculum sacrarum cantionum | pro omnibus beatissimae Virginis Mariae | (Petit:) Festivitatibus, cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, nunquam | antea in lucem editum. | Auctore | (Versal:) Jacobo Regnard Serenissimi | (Petit:) Archiducis (Versal:) Ferdinandi (Petit:) Musicae Capellae Magistro. | Bez. d. Stb. | Lucae I. Cap. | Beatam me dicent omnes generationes. | Cum gratia et Privilegio sacrae Caes. Majestatis. | M. D. LXXXVIII. | (Versal:) Oeniponti, | (Petit:) Excudebat (Versal:) Joannes Pavr. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. an Serenissimum etc. Archiducem Austriac Ferdinandum. Gez. v. Komp.: Oeniponti octavo Kal. Februarii, Anno 1588. Folgt ein Epigramm Georgii Bartholdi Pontani, worin unter anderem erwähnt ist, dass dieses Mariale für alle Zukunft Dank sagen solle Maria, weil sie dem Komponisten das Leben



von ihrem Sohne wieder erbeten: Haec, Regnarde, tibi, dulcissime Musice, quondam Jam morituro etiam, contulit auxilium etc.

Exemplar: Bischöfl. Dr. Proske'sche Biblioth. in Regensburg nur Discant, Alt, Quinta Pars. — Kgl. Staatsbibl. in München nur Disc.

### Inhalt, 5 Vocum.

#### *Octo gaudia B. Mariae Virginis.*

1. Gaude, virgo mater Christi. Nr. 1.
2. 2. p. Gaude, quia Deo plena.
3. 3. p. Gaude, quod oblatio.
4. 4. p. Gaude, quia tui nati.
5. 5. p. Gaude, Christo ascendente.
6. 6. p. Gaude, quod Paracletus. (4 Vocum.)
7. 7. p. Gaude, quae post Christum scandis.
8. 8. p. Ubi fructus ventris tui.

#### *Dolores B. Mariae Virginis.*

9. Stabat Mater dolorosa. Nr. 2.
10. 2. p. Quis est homo, qui non fleret.
11. 3. p. Eya mater, fons amoris. (4 Voc.)
12. 4. p. Fac me vere tecum flere.
13. 5. p. Inflammatus et accensus.

#### *De Conceptione.*

14. Omnia exsuperant sensum. Nr. 3.
15. 2. p. Mysterium a diebus aeternitatis.

#### *De Assumptione.*

16. Assumpta est Maria in coelum. Nr. 4.

#### *Temp. Adv. et Nativ. Dom.*

17. Alma redemptoris mater. Nr. 5.
18. 2. p. Tu, quae genuisti.

#### *A Pentec. usque ad Adv.*

19. Salve regina misericordiae. Nr. 6.
20. 2. p. Eya ergo, advocata nostra.
21. 3. p. O clemens, o pia.

#### *De Annuntiatione.*

22. Ave Maria, gratia plena. Nr. 7.

#### *Oratio ad Christum.*

23. Me tua mors pie Christe juvet. Nr. 8.
24. 2. p. Ante Deus venit iudex.

### 4 Vocum.

#### *De Purificatione.*

25. Hodie beata Virgo Maria puerum. Nr. 9.

*De Nativitate.*

26. Cum jucunditate nativitatem. Nr. 10.  
 27. 2. p. Corde et animo Christo canamus.  
 28. Felix es sacra Virgo Maria. Nr. 11.  
 29. 2. p. (Sancta Maria) Ora pro populo, interveni.

*De Annuntiatione.*

30. Suscipe verbum Virgo Maria. Nr. 12.  
 31. 2. p. Paries quidem filium.

*De Visitatione.*

32. Recordare virgo mater. Nr. 13.  
 33. 2. p. Tu propitia mater eximia.  
 34. Sub tuum praesidium confugimus. Nr. 14.

*De Assumptione.*

35. Ave Regina coelorum. Nr. 15.  
 36. Salve virga Jesse. Nr. 16.  
 37. 2. p. Tuo flore me recrea.

*Tempore Paschali.*

38. Regina coeli laetare. Nr. 17.

**6 Vocum.***De Purificatione.*

39. Responsum accepit Simeon. Nr. 18.  
 40. 2. p. Cum inducerent puerum Jesum.

*Precatio ad B. Virginem.*

41. O quam te memorem dulcissima. Nr. 19.  
 42. 2. p. Eja ago nunc flumen materni.

*De Assumptione.*

43. Salve puella gratiao. Nr. 20.

*A festo Purific. usque ad Pascha.*

44. Ave Regina coelorum. Nr. 21.

**8 Vocum.** Dialogus. (i. o. für zwei korrespondirende Chöre).*De Visitatione.*

45. Magnificat anima mea Dominum. Nr. 22.

**5 Vocum.**

46. Inviolata, intacta et casta es Maria. Nr. 23.  
 47. 2. p. Nostra ut pura pectora sint corpora.

Mitteilung des Herrn Dr. G. Jacob.

**1590.** Hier sei das Sammelwerk erwähnt: *Novae Cantiones Sacrae*, 4, 5 et 6 Vocum. Authoribus Francisco, Jacobo, Pascasio, Carolo Regnart fratribus germanis. Duaci, Bogardi 1590. 6 Stb. Siehe meine Bibliogr. der Musik-Sammelnwk. Berlin 1877 p. 216.

Von Jakob Regnart befinden sich 9 lateinische Gesänge darin. Der Herausgeber ist August Regnart, Canonicus, wahrscheinlich in Douai. In dem Dedikations-Schreiben erwähnt er nur seines Bruders Franciscus, der in Douai seine Studien gemacht habe und an der Kathedrale zu Tournai Chorsänger sei.

**1591.** (Deutsch:) Kurtzweilige newe Teutsche | **Lieder** mit vier Stimmen, welche gantz lieblich zu singen | vnd auff allerley Instrumenten zugebrauchen. | Durch | Jacobum Regnardt Fürst: Durch: Ertz: Ferdinanden zu Oester- | reich, etc. Capellmeister | componiert | vnd in Druck gegeben worden. | (Vers:) Discantvs | (deutsch:) Gedruckt zu München, bey Adam Berg. | Mit Röm: Kay: May: nit nach zudrucken. | D. M. LXXXXXI. (sic?)

Kgl. Hof- und Staatsbibl. in München besitzt nur den Discantus in kl. quer 4°. Dedic. dem Fürsten vnd Herrn, Herrn Carln, Marggraffen zu Burgaw, Landgraffen zu Nellenburg etc., gez. Datum Inszbrug den 25. Februarij, Anno 1591. Jacob Regnardt Fürst: Durch: Ertz: Ferdinanden zu Oesterreich, etc. Capellmeister.

#### Inhalt, 4stimmig.

1. Einiger Schatz, du weist wie hart. 1 Strophe.
2. Mein Frewd allein in aller Welt, mein Trost zu aller Stunden.
3. Mein Schatz fass du zu Hertzzen, dass ich dich hertzlich lieb.
4. Wie wirdet nun Amor mein Leben wehren.
5. Ach Gott darf ich verjehen, wie gern wollt ich es thain.
6. Wart nicht so hart, hertzalliebste mein.
7. 2. Theil: Und ob ich kündt abnehmen wol.
8. 3. Theil: Rath nach der That, hab ich oft hören sagen.
9. O guldens Lieb, hertzliebster Schatz, in meinem hertz.
10. Ich wil dein Lob stäts preisen, weil ich hie leb auff Erd.
11. Ach lieber Gott bescher mir Geldt, Geldt ist Losung in der Welt.
12. Nun wolt ihr hören grofse Noth, dem Müller ist sein gstum-  
punter Esel todt.
13. Das ich oft gerne geh zu Wein, thut man mich darumb hassen.
14. 2. Theil: Ist das dann nit ein grofser Lust, und lieblich anzuschawen.
15. 3. Theil: Wem das nit gefellt, mach sich daruon.
16. Hertzlich thut mich erfreuen, die fülich Sommerzeit.
17. 2. Theil: Es grünet in dem Walde, die Bäumlein blüen frey.
18. 3. Theil: Das Kraut je lengr je lieber, an manchem Ende blüt.
19. 4. Theil: Darumb lob ich den Sommer, darzu die May Zeit gut.
20. Mir liebt auff Erd, ein Frewlein werth.

21. Ach edles A, ich bitt verstah, 2. Theil\*.)  
 22. Nach dem nimb war, wie ich sogar, 3. Theil\*.)  
 23. Ich hab mir lassen sagen, ich sey von dir schabab.  
 24. Frölich in allen Ehren, bin ich oft manche Stund.  
 25. Auch allzeit frölich leben, wil sich nit schicken wol.

**1593.** Tricinia. Kurtzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen. Nürnberg, Gerlachin Erben. Siehe 1579 e.

**1595.** (Versal:) Threni Amorvm. | (gothisch und deutsch:) Der erste Theil | Lustiger weltlicher lieder mit fünff | stimmen, Von dem hochberümbten Jacobo Regnarto etc. | hiebevohrn in Wal-lischer sprachen gesatz: Nun aber mit andern lieb- | lichen Teutschen (ohn einige verenderung der composition) darunter applicierten | Texten also gemacht, das sie in guten Gesellschaften, nicht allein | auff allerley Instrumenten, sondern auch mit mensch- | licher stimm gar zierlich vnd ahnmütig | zugebrauchen: | Mit besonderer mühe vnd fleiß verfertiget vnd in druck gegeben | Durch | Abraham Ratzen etc. Musicum zur Naum- | burg an der Sahla. | Bez. d. Stb. | Mit Röm. Key. Maie. Auch Chur vnd Fürstlichen Sächsischen Privilegiis & c. || Gedruckt zu Nürnberg, in der Gerlachischen Truckerey, durch Paulum Kauffmann. | ANNO M. D. XCV. |

5 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. R. des Tenortitels das Wappen des Baron von Schencken in Tautenburgk. Die übrigen Stb. haben dort das Register. Tenorbuch die Dedic. an Herrn Rudolphen und Henrichen gebrüderen Schencken und Freyherrn zu Tautenburg, Priessnitz und nidern Trebra etc. gez. von Ratz: Naumburg, 1. Febr. 1595. In derselben sagt Ratz, dass er die italienischen Canzonetten zu 5 Stimmen von Regnart (siehe 1574 und 1581) mit deutschen Texten versehen habe und sich ganz besonders bemüht, die im Italienischen vorkommenden Abkürzungen mancher Worte, wie *sempre*, *sospir* etc. durch ähnliche Worte im Deutschen zu ersetzen; dass er ferner die Lieder zwar nicht veröffentlichen wollte, doch auf Drängen des „Herrn Regnarti, desgleichen auch des fürtrefflichen Artificis Jacobi Handellii, aliàs Galli etc., meines auch insonders lieben Herrn und Freundes censur und approbation“ sich dennoch zur Publikation entschlossen. Im Tenor folgen darauf latein. Lobgedichte, unter andern auch von Ratz an Regnart, von Sethus Calvisius „illustris ad Salam Ludi Musicus“ an Ratzius (4 Stück); dann folgt der Index und darauf 16 Lieder.

\*) Obgleich der Druck diese Strophen nicht als 2. und 3. Theil bezeichnet, so geht es doch aus dem Sinne und gleichen Refrainschluss des Textes hervor.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: D. A. T. Quinta vox. —  
Gymnasial-Bibl. Brieg: D. A. T. B.

**Inhalt, 5 stimmig.**

- I. Kein größser schmerzen kan auf dieser erden.
- II. Herzallerliebstes Lieb, ich bitt du wolst.
- III. Ach weh mein leid kan ich nicht gnugsam.
- IV. Amor du thust betrüben all die sich herzlich lieben.
- V. Wer heimlich bulen will mit jungen Weiben.
- VI. Ach höchster hort vernimm mein sehnlichs klagen.
- VII. Wann ich gedenk der zeit, da ich solt scheiden.
- VIII. Wer könt erfreuen mich, wann ich solt.
- IX. Mein großes elend, das mich hat umgeben.  
2. p. Ich bin verwundet, ach mein herzigs herz.
- X. Dir und mir geschicht grofs leiden.
- XI. Die süße Liebe thut sich gewaltig üben.
- XII. Das sie mich nun thut so ganz und gar verachten.
- XIII. Das glück hat sich verkert in disen tagen.
- XIV. Ach schönstes lieb, lass dich doch einst erbitten.
- XV. Frisch auff, her zu uns an dise stellen.
- XVI. Mein leben muss sich enden, bald und behende.

**1595 a. THREN1 AMORVM.** | (gothisch und deutsch:) Der  
ander Theil | etc. genau wie der Titel zum I. Thl. mit derselben Jahresz.  
5 Stb. in kl. quer 4°. Tenorbuch R. d. T. 2 Wappen der Edlen  
Herren Werther und Witzleben. Darauf Dedic. an Tobias, Georg  
und Hans Philippen, Herrn Hansen von Werthern, Erb Cammer  
Thorhüter auf Beichlingen, Wihe, Frohdorff und Brucken. Dann  
auch denen von Witzleben etc. gez. von Ratzen, Naumburg, 1. Febr.  
1595. Er spricht darin auch aus, dass er beabsichtige „des Herrn  
Pauli Köleri etc. weiland Cantoris zu Aldenburgk, auch gewesenen  
Fürstlichen Sächsischen und Braunschweigischen Capellmeisters etc.  
meines besonder und an Bruders stadt geliebten vertrauten freundes  
seligen hinterlassene opera Musica . . .“ herauszugeben. Folgen 4  
kleine Gedichte, unter anderen von einem Johannes Coch, Sonator  
& Symphoniacus Neoburgensis, ferner von Laurentius Stiphe-  
lius, Cantor Numburgensis. Die übrigen Stb. haben nur am Ende  
den Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: D. A. T. Quinta vox. — Gym-  
nasialbibl. in Brieg: D. A. T. B.

**Inhalt, 5 stimmig.**

- I. Mich wundert trefflich das die grausame liebe.

- II. Jungfrau, wiewol du mir bist wol gewogen.
- III. Soll ich dann sterben und dich nicht erwerben.
- IV. O heisse liebes flamm wie thust du brinnen.
- V. Amor, was soll ich sagen?
- VI. Wann ich eur lieb und gunst nicht solt erwerben.
- VII. Sie ist die schönst auf erden.
- VIII. O du mein einigs herz.
- IX. Die Bulschaft gfelt mir nicht.
- X. Ich sing, ich spring für freud.
- XI. Herzlieb uns beiden soll der tod nicht scheiden.
- XII. Nun lass ichs bleiben, will ander kurzweil treiben.
- XIII. Mein liebstes loben, thu dich doch ergeben.
- XIV. Wer sich der liebes brunst gar nicht will maßen.
- XV. Wilst du dir dann kein andern sinn nicht fassen?
- XVI. Wolauf von hinnen will ich mich begeben.
- XVII. Elend bin ich fürwar und gar verlassen.
- XVIII. Amor, schau wie du mich krenkest.

**1602. Misse** sacrae | (Versal:) Ad Imitationem Se- | lectissi-  
marvm Cantionvm | Svavissima Harmonia a quinque, sex, | (Petit:) & octo  
vocibus iam recens elaboratae: antehac nunquam, nunc autem  
in | Dei laudem & Ecclesiae Catholicae vsum in lucem editae: |  
(Vers.): Avthore | Jacobo Regnardo, (Petit:) Caef. Maieft. | Chori  
Musici Vicepraefecto. | Bez. d. Stb. || FRANCOFVRTI, | Apud Wolf-  
gangum Richterum, impensis Nicolai Steinii, | Bibliopol. & Notarii  
publ. | M. D. CII. | Cum S. Caesareae Maiestatis priuilegio speciali. |  
(Titel des Tenors roth und schwarz, der übrigen Stb. nur schwarz.)

6 Stb. (sic?) in kl. quer 4<sup>2</sup>. Dedie. dem Kaiser Rudolph II.  
Gez. vom Komp. „Pragae ex meo Musaco, ult. Decemb. 1599.“  
Folgen noch 2 Epigram. Am Ende der Index über 9 Messen.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin: C. A. T. B. — Stadtbibl.  
Breslau: C. T. B. V. et VI. vox. — Bibl. der Marienkirche in Elbing,  
8 Stb. — Stadtbibl. in Danzig: C. T. B. — Univ.-Bibl. in Upsala:  
D. A. T. B. V. — Bibl. der Marienkirche in Danzig, Nr. 83—87. —  
Stadtbibl. in Augsburg, 5 Stb.

Nr.

- I. Missa super: Dun si bel foco, 5 voc.
- II. „ „ Io so ben ch' ha, 5 voc.
- III. „ „ Ist es dann das Unglück hewer, 5 voc.
- IV. „ „ Rallegra t'il mio cuore, 5 voc.
- V. „ „ Fit porta Christi pervia, 5 voc.

- VI. Missa super: Oeniades Nymphae, 6 voc.  
 VII. „ „ Poi ch'il mio largo pianto, 6 voc.  
 VIII. „ „ Cantabo Domino, 6 voc.  
 IX. „ „ Exultate Deo, 8 voc.

**1602.** Continuatio **Miffarum** sacrarum, | (Versal:) ad imitationem se- | lectissimarvm cantionvm | svavissima harmonia a qvator, qvin- | (Petit:) que, sex, octo & decem vocibus iam recentissime compositarum, ante- | hac nunquam; nunc autem in Dei laudem & Ecclesiae | Catholicae vsum in lucem editarum. | (Versal:) Avthore | Jacobo Regnardo, S. (Petit:) Caef. Maieft. | Chori Mufici Vicepraefecto. | Bez. des Stb. | (Versal:) Francofvrti, | (Petit:) Typis WOLFGANGI RICHTERI, sumptibus | NICOLAI STEINII, Bibliop. | M. DCIII. | Cum S. Caef. etc.

6 Stb. (sic?) in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. an Herzog Maximilian von Baiern. Herausgeg. und auch unterz. „Monachij die 12. mensis Jan. anno 1603“ von Anna Jacobi Regnardi vidua.

Exemplare: Bischöfl. Dr. Proske'sche Bibl. in Regensburg: C. T. B. V. VI. VII. (sic?) — Stadtbibl. Breslau, siehe 1602. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, 8 Stb. — Stadtbibl. in Danzig, 6 Stb. — Univers.-Bibl. in Upsala, 6 Stb. — Bibl. der Marienkirche in Danzig, Nr. 83—87. — Stadtbibl. in Augsburg, 5 Stb.

- Missa I: Gaudeamus pariter. 4 voc.  
 „ II: Benedicta. 4 voc.  
 „ III: Frew dich du werthe Christenheit. 5 voc.  
 „ IV: Christ ist orstanden. 5 voc.  
 „ V: Susanna se videns. 6 voc.  
 „ VI: O socii. 6 voc.  
 „ VII: Exultat jam angelica turba, 6 voc.  
 „ VIII: Der Tag der ist so frewd. 8 voc.  
 „ IX: Exultandi tempus est. 10 voc.

**1603a.** Corollarium **Miffarum** sacrarum, | (Versal:) ad imitationem se- | lectissimarvm cantionvm | svavissima harmonia a qvator, qvin- | (Petit:) quo, sex, octo & decem vocibus iam recentissime compositarum, ante- | hac nunquam; nunc autem in Dei laudem & Ecclesiae | Catholicae vsum in lucem editarum. | (Versal:) Avthore | Iacobo Regnardo, S. (Petit:) Caef. Maieft. | Chori Mufici Vicepraefecto. | Bez. d. Stb. || FRANCOFVRTI, | Typis WOLFGANGI RICHTERI, sumptibus | NICOLAI STEINII, Bibliop. | M. DCIII. | Cum S. Caesareae Maieftatis priuilegio speciali. |

6 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. Ad Principem Ferdinandum, Archiducem Austriae, Ducem Burgundiae, Styriae etc. Herausgegeben und unterzeichnet von der Wittwe Regnart's: Datum Monachij, 8. Idus Augusti Anno 1603, Anna, Jacobi Regnardi vidua. — Darauf folgt eine 2. Dedic. an Georg Bartholdo Pontano a Braitenberg, sacrae Metropolitanae Ecclesiae Pragensis Praeposito etc. mit gleichem Datum und Unterschrift. — Folgen 11 Messen und am Ende der Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Bischöfl. Dr. Proske'sche Bibl. in Regensburg: C. T. B. V. VI. VII. (sic?) — Stadtbibliothek Breslau, siehe 1602. — Bibl. der Marienkirche in Danzig, Nr. 83–87. — Stadtbibl. in Augsburg, 5 Stb. — Univ.-Bibl. in Upsala, 6 Stb.

Nr.

- I. Missa 4 vocum (sine nomine).
- II. „ super Stabunt justi, 5 voc.
- III. „ „ Verba mea, 5 voc.
- IV. „ 5 voc. (sine nomine).
- V. „ super Chi mi consolera, 5 voc.
- VI. „ „ Benedictio et claritas, 6 voc.
- VII. „ „ Factum est silentium, 6 voc.
- VIII. „ „ Exultandi tempus est, 6 voc.
- IX. „ 8 voc. (sine nomine).
- X. „ super Domine Dominus noster, 10 voc.
- XI. „ 10 voc. (sine nomine).

**1605.** (Versal:) Jacobi Re- | gnardi S. Caes. Ma- | jest. Chori Mvsici | (Petit:) Vice-Magistri, | (Versal:) Sacrarvm **Cantionvm** IV. V. VI. VII. VIII. X. et XII. Vocvm, pro certis qvi- | (Petit:) busdam diebus Dominicis, Sanctorumque Festivitatibus concinnatarum; et | tam viva & voce, quam omni Instrumentorum genere | decantandarum. | (Versal:) Liber primvs; | (Petit:) Nunc primum in lucem editus. | (Versal:) Bez. des Stb. | (Petit:) Cum Sacrae Caes. Maj. Priv. || (Versal:) Francofurti, | Apud Wolfgangum Richterum, Sumptibus Nicolai Steinii. | Anno M. DC. V.

8 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. an Sereniss. Maximilian. Archid. Austriae etc. Gez. von Anna Regnardin, Jacobi Regnardi relicta vidua.

Aus dieser Dedikation erfahren wir durch die Wittve Regnard's, dass sie nach der guten Aufnahme, welche die zahlreichen in Druck erschienenen Messkompositionen ihres Mannes gefunden, auf den Gedanken gekommen, seine noch nicht gedruckten Motetten zu sammeln und nach dem Rate erfahrener Männer herauszugeben. Sie



dedizire dieselben dem Erzherzoge, weil ihr Gemahl fast von seinen Knabenjahren an dem österreichischen Hause unter den Musikern gedient, durch Erzherzog Ferdinand vom kaiserl. Hofe nach Innsbruck zum Kapellmeister berufen, mehrere Jahre dieses Amt versehen habe, dann aber nach Ferdinand's Tode vom Kaiser wieder nach Prag an den Hof zurückgerufen worden, wo er jedoch bald mit Hinterlassung von sechs Kindern gestorben sei.

Exemplare: Die Dr. Proske'sche Bibl. in Regensburg: C. T. B. Quinta, Sept. Vox. — Marienkirche in Elbing, kompl. — Bibl. des kgl. Instituts für Kirchenmusik in Breslau, im Universitäts-Gebäude, kompl.

### Inhalt.

#### *In Nativitate Domini.*

1. In Natali Domini gaudent omni. Angeli. 4 voc. Nr. 1.

Virgo Deum genuit. 10 voc

2. Nunciavit Angelus. 4 voc.

Repet. alternatim: Virgo Deum genuit. 10 voc. (So nach jedem Absatze).

3. Natus est Emmanuel. 4 voc.

4. Christus natus hodie. 4 voc.

5. Virgo Deum genuit. 4 voc.

6. Magi Decem adorant. 4 voc.

7. Beatus author saeculi. Hymnus. 6 voc. Nr. 2.

(Die vier Strophen haben gleiche Textunterlegung.)

#### *Trium Regum.*

8. Tria sunt munera preciosa. 8 voc. Nr. 3.

#### *Purif. B. Mar. Virg.*

9. Nunc dimittis servum tuum, 12 voc. Nr. 4.

#### *Quadragesimae.*

10. In jejuniis et planitu plorabant. 5 voc. Nr. 5.

11. 2. p. Inter vestibulum et altare.

12. Tentavit Deus Abraham. 8 voc. Nr. 6.

13. Aspice Domine, quia facta est desolata. 5 voc. Nr. 7.

14. Adesto dolori meo. 5 voc. Nr. 8.

15. Inspice vulnera pendentio. 6 voc. Nr. 9.

16. 2. p. Haec quanta sint cogitate.

#### *In Resurrect. Dom.*

17. Bone Jesu, victor mortis. 4 voc. Nr. 10

18. 2. p. Agnus Dei tollens malum.

19. Angelus Domini locutus est mulieribus. 7 voc. Nr. 11.

20. Dicant nunc Judaei. 5 voc. Nr. 12.

*Pentecostes.*

21. Dum complerentur dies pentec. 8 voc. Nr. 13.

*Corporis Christi.*

22. Panis vivus et vitalis. 5 voc. Nr. 14.

23. 2. p. Christe panis Angelorum.

24. Memoriam fecit mirabilium. 5 voc. Nr. 15.

25. Ave verbum incarnatum. 4 voc. Nr. 16.

26. 2. p. Salve Corpus Jesu Christi.

27. O sacrum convivium. 5 voc. Nr. 17.

*Diebus Dominicis Trinit.*

28. Confitemur et narramus mirabilia. 4 voc. Nr. 18.

29. Confiteantur Domino misericordiae. 5 voc. Nr. 19.

30. 2. p. Dominus virtutum nobiscum.

31. Exultate Deo adjutori nostro. 8 voc. Nr. 20.

32. Cum invocarem, exaudivit me Deus. 8 voc. Nr. 21.

33. In te Domine speravi. 8 voc. Nr. 22.

34. Ecce nunc benedicite Dominum. 8 voc. Nr. 23.

*De S. Caecilia Virg.*

35. Dum aurora finem daret. 8 voc. Nr. 24.

(Der Index am Ende). Mitteilung des Herrn Dr. G. Jacob.

**1611.** Teutsche Lieder, mit Dreyen Stimmen. München, Bergin, Wittib. Siehe 1579 c.

Seine in Sammelwerken vorkommenden Kompositionen findet man in meiner Bibliographie verzeichnet; von den im Ms. vorhandenen Kompositionen ist erst ein Teil in J. J. Maier's musik. Hds. der k. Bibl. in München (München 1879) und in Schletterer's Katalog der Augsburger Bibl. (Berlin 1878) zu finden. Das Uebrige harret noch der Bekanntmachung.

Zum Schlusse sei den Herren Archidiakonus Bertling in Danzig, Dr. Büsigk in Dresden, O. Frenzel in Breslau, Dr. G. Jacob in Regensburg, Dr. Kopfermann in Berlin, J. J. Maier in München und Dr. F. Pachler in Wien, die mich bei der vorliegenden Arbeit durch ihre Hilfe unterstützt haben, bestens gedankt. Man sollte gar nicht glauben, dass die Feststellung des Lebensganges eines Mannes aus jener Zeit und die Bekanntmachung dessen, was sich von seinen Werken noch erhalten hat, soviel Umstände, eine so weitläufige Korrespondenz und die Aufbietung so vieler Kräfte erfordert. Ehe irgend Jemand daran denken kann wieder ein biographisches Lexikon der Musiker herauszugeben, ist es notwendig, alle hervorragenden

den Männer in gleicher Weise zu bearbeiten; denn schon durch die Kenntniss der Titel ihrer Werke stellt sich ihr Lebenslauf total anders als er bisher angegeben wurde.

### Francesco Florimo's

Conno storico sulla Scuola musicale di Napoli\*) ist zwar schon seit einem Jahrzehnt erschienen, doch in Deutschland so wenig, fast gar nicht bekannt, dass es nöthig scheint, auf die Bedeutung des Werkes aufmerksam zu machen. Es vereinigt die Geschichte der in Neapel je bestandenen Konservatorien und Musikschulen mit den Biographien der Männer, welche dort erzogen und gewirkt haben. Für die Musikgeschichte Italiens eines der wertvollsten Werke der Neuzeit. Der Verfasser\*\*) hat sich seiner Aufgabe mit einer Gewissenhaftigkeit gewidmet und mit einem eisernen Fleisse ausgeführt, dass wir erstaunt sind bei einem heutigen Südländer eine so große Ausdauer und Unermüdlichkeit zu finden. Jeder Biographie ist ein Verzeichnis der Werke des Komponisten beigegeben, welche sich im Besitze des Archivs des kgl. Kollegium (Real Collegio) in Neapel befinden und erhält man dadurch zugleich eine Uebersicht über das, was die dortige Bibliothek besitzt. Als Anhang werden noch einige historische und statistische Notizen über die Theater in Neapel gegeben, sowie auch einiges über die Librettisten (Dichter der Operntexte). Ein Namenregister und ein sehr ausführlicher Inhaltanzeiger machen das Werk in jeder Hinsicht zu einem brauchbaren. Da die Biographien fast durchweg die älteren Daten im Fötis u. a. Lexika verbessern, so gebe ich zum allgemeinen Besten ein kurzes Verzeichnis der Männer, welche in dem Werke zu finden sind nebst dem Geburt- und Sterbedatum. Einige Verwunderung erregt es, dass die Listen, Register und Rechnungsbücher der Konservatorien nicht ein ausführlicheres und sichereres Material liefern als der Augenschein beweist, denn es findet sich wohl das Jahr des Aus- und Eintritts der Zöglinge meistens verzeichnet, obgleich auch dies hin und wieder fehlt, doch die Eintragung des Geburtsortes und Jahres scheint nicht Sitte gewesen zu sein, so dass bei einer Anzahl Männer weder das eine noch das andere heute festzustellen ist.

\*) Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1. Bd. 1869. 2. Bd. 1871. In 8°, 1366 Seiten, doch durch ein Versehen nach Seite 1099 bis 2266 gezeichnet.

\*\*) Archivar am kgl. Kollegium der Musik (Real Collegio di Musica) an S. Pietro a Majella in Neapel.

An Musikschulen Neapels werden genannt:

Conservatorio detto de' Poveri di Gesù Cristo (S. 215).

Conserv. detto di Sant' Onofrio a Capuana (S. 261).

Conserv. detto di Santa Maria di Loreto (S. 359).

Conserv. detto della Pietà de' Turchini (S. 541).

Collegio reale di Musica negli edifizii S. Sebastiano e. S. Pietro a Majella (S. 675).

Scuola dei Conservatorii di Napoli. (S. 2009).

Biographien sind über folgende Musiker und Sänger zu finden:

*Agnelli*, Salvatore (S. 2152), geb. um 1817 in Palermo.

*Andreozzi*, Gaetano (2121), geb. in Neapel um 1763, st. 1826 in Paris.

*Anfossi*, Pasquale (435), geb. in Neapel um 1736, st. in Rom um 1797.

*Aprile*, Giuseppe, Sänger (2065), geb. zu Bisceglie (Puglie) um 1738 (nach Villarosa um 1746, doch entscheidet sich Florimo für 1738). Lebte noch um 1792.

*Bellini*, Vincenzo (709), geb. in Catania den 1. November 1801, st. den 24. Sept. 1835 bei Paris.

*Bornaccini*, Giuseppe (2146), geb. in Ancona 1805.

*Braga*, Gaetano (1018), geb. 9. Juni 1829 zu Giulianuova (Abruzzen).

*Broschi*, Carlo, Sänger (2048), bekannt unter dem Namen *Farinelli*, geb. den 24. Juni 1705, st. den 15. Juli 1782 in seiner Villa bei Bologna.

*Broschi*, Riccardo (534), vielleicht bald nach 1705 geb., 1728 wurde seine erste Oper *L'isola d'Alcina* in Rom aufgeführt. Das Datum seines Todes ist unbekannt.

*Cafaro*, Pasquale (565), geb. den 8. Febr. 1706 in S. Pietro in Galatina (Provinz Lecce), st. den 23. Okt. 1787 in Neapel.

*Capotorti*, Luigi (350), geb. in Molfetta 1767, st. im August 1842 in S. Severo di Capitanata.

(Schluss folgt.)

## Mitteilungen.

\* Goethe giebt in seinen Briefen und Berichten „Italienische Reise, zweiter Aufenthalt in Rom: Rom, den 24. November 1787, Bericht“ eine kurze aber sehr treffende geschichtliche Uebersicht über die Entwicklung des deutschen Singspiels. Er schickt derselben einige Worte über Operntexte selbst voraus und schreibt: „Gewöhnlich schilt man auf die italienischen Texte, und das zwar in solchen Phrasen, wie einer dem andern nachsagen kann, ohne was dabei zu

denken; sie sind freilich leicht und heiter, aber sie machen nicht mehr Forderungen an den Komponisten und an den Sänger, als in wie weit beide sich hinzugeben Lust haben. Ohne hierüber weitläufig zu sein, erinnere ich an den Text der heimlichen Heirath: man kennt den Verfasser nicht; aber es war einer der geschicktesten, die in diesem Fache gearbeitet haben, wer er auch mag gewesen sein. \*) In diesem Sinne zu handeln, in gleicher Freiheit nach bestimmten Zwecken zu wirken, war meine Absicht, und ich wüsste selbst nicht zu sagen, in wie fern ich mich meinem Ziel genähert habe. Leider aber war ich mit Freund Kayser seit geraumer Zeit schon in einem Unternehmen befangen, das nach und nach immer bedenklicher und weniger ausführbar wurde. [Dies bezieht sich auf die Singspiele Erwin und Elmiere, Claudine u. a., zu denen Christoph Kayser, ein Frankfurter, der um 1787 in Zürich lebte, die Musik schrieb.] „Man vergegenwärtige sich jene sehr unschuldige Zeit des deutschen Opernwesens, wo noch ein einfaches Intermezzo, wie die *Serva Padrona* von Pergolese, Eingang und Beifall fand. Damals nun produzierte sich ein deutscher Buffo, Namens Berger, mit einer hübschen stattlichen gewandten Frau, welche in deutschen Städten und Ortschaften, mit geringer Verkleidung und schwacher Musik, im Zimmer, mancherlei heitere aufregende Vorstellungen gaben, die denn freilich immer auf Betrug und Beschämung eines alten verliebten Gecken auslaufen mochten. — Ich hatte mir zu ihnen eine dritte mittlere, leicht zu besetzende Stimme gedacht, und so war denn schon vor Jahren das Singspiel Scherz, List und Rache entstanden, das ich an Kaysern nach Zürich schickte, welcher aber, als ein ernster gewissenhafter Mann, das Werk zu redlich angriff und zu ausführlich behandelte. Ich selbst war ja schon über das Maß des Intermezzo hinausgegangen, und das kleinlich scheinende Sujet hatte sich in so viel Singstücke entfaltet, dass selbst bei einer vorübergehenden sparsamen Musik drei Personen kaum mit der Darstellung wären zu Ende gekommen. Nun hatte Kayser die Arien ausführlich nach altem Schnitt behandelt, und man darf sagen stellenweise glücklich genug, wie nicht ohne Anmuth des Ganzen. Allein wie und wo sollte das zur Erscheinung kommen? Unglücklicherweise litt es, nach früheren Mäfsigkeitsprincipien, an einer Stimmenmagerkeit; es stieg nicht weiter, als bis zum Terzett, und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doctors gern beleben mögen, um einen Chor zu gewinnen. Alles unser Bemühen daher, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail [Wien 1782] schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserm so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen.“

\* Zum *Locheimer* Liederbuch nebst der *Ars Organisandi* von Conrad Paumann — bearbeitet von F. W. Arnold (2. Jahrbuch für musikal. Wissenschaft von Chrysander, Lpz. Breitkopf & Härtel 1867), S. 80: „Das auf der Mitte der S. 42 genannte *Clepedorf* — überhaupt ein ganz unerhörter Name — war nirgend aufzufinden“. Diese Bemerkung bezieht sich auf die Worte, welche in der Ha. des Paumann'schen Orgelbuchs hinter dem von „Georg de Puteheim“

\*) Il matrimonio segreto ist von Bertatti, Musik von Cimarosa und wurde 1792 für Wien geschrieben. Goethe redigirte die italienische Reise in den Jahren 1814–1817 und mögen wohl die eingeschobenen Berichte meist erst da entstanden sein.

beigefügten Tenor „Mein herz in hohen frewden ist“ stehen. Sie lauten „In comatus edis. In clepsedrf edis“. Es ist dies einer der gewöhnlichen Schreiberscherze und bedeutet wahrscheinlich: „Mit ungekämten Har issest du. In einer clepsedra issest du“. Comatus erklärt der Vocabularius Variloquus: der da geziert har hat. „In clepsedrf“ ist zu lesen „in clepsedris“, denn es steht in der Hs. kein f, sondern eine Schlinge, welche die Abkürzung bezeichnet und häufig für is eintritt. Clepsedra bedeutet „Trichter“, ich glaube aber, es auch einmal im Sinne von „Kneipe“ gefunden zu haben, dann hiesse es also ganz passend: du issest in gewöhnlichen Kneipen.“ Ich theilte meinem verewigten Freunde Arnold, als er mir die Hs. vorzeigte und mich über diese und andere Stellen fragte, gleich meine Ansicht mit; er ward aber durch den Tod verhindert, jenen Teil seines Manuscriptes nochmals durchzusehen. *W. Crecelius.*

\* Der erste Preis von 3000 fr., den die Pariser Akademie für die beste Arbeit über die Entwicklung der Notenschrift ausgesetzt hatte, ist Herrn Mathis Lussy zu Paris zuerkannt worden. Herr Lussy ist ein geborener Schweizer (aus Unterwalden), lebt seit 30 Jahren in Paris und ist unter anderem der Verfasser des interessanten Werkes „*Traité de l'expression musicale*“ (3. Aufl. 1877).

\* Telemann erzählt in seiner Selbstbiographie (Mattheson, Ehrenpforte p. 360) von der polnischen oder banakischen Musik, die er bei Krakau „in ihrer wahren barbarischen Schönheit“ 1704 kennen gelernt habe. Er sagt: „Sie bestand in gemeinen Wirtshäusern aus einer um den Leib geschnallten Geige, die eine Terz höher gestimmt war als sonst gewöhnlich und also ein halbes Dutzend andere überschreien konnte, aus einem polnischen Bocke (Pfeife), aus einer Quintposaune und aus einem Regal. An ansehnlichen (vornehmeren) Oertern aber blieb das Regal weg; die beiden ersteren (Instrumente) hingegen wurden verstärkt, wie ich denn einst 36 Böcke und 8 Geigen beisammen gefunden habe. Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeifer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so oft die Tanzenden ruhen, fantasiren. Ein Aufmerkender könnte von ihnen in acht Tagen Gedanken für ein ganzes Leben erschnappen“.

\* Joh. Ad. Hasse vergleicht sich in einem Gespräch mit Burney (Wien 1772, Tagebuch von Burney, p. 232) bei Erwähnung seiner zahlreichen Compositionen, mit den fruchtbarsten Tieren, deren Junge entweder gleich in der Kindheit wieder umkämen, oder dem Zufalle überlassen würden. Er sei gleich den Vätern, welche mehr Vergnügen in der Zeugung, als in der Erziehung finden.

\* Herr Prof. Crecelius theilt der Redaction mit, dass Seite 88 die Bezeichnung „*fratribus germanis*“ auf dem Titel des Sammelwerkes der Gebrüder Regnart von 1590, nicht auf die Abstammung aus Deutschland hinweist, sondern „*leibliche Brüder*“ bedeutet.

\* *Musica sacra*, Band XXI, herausgegeben von Franz Commer. Preis 15 Mk. Die Mitglieder erhalten ihn zum Preise von 9 Mk. Inhalt: Blas. Ammon (9), Giov. Gabrieli (1), Jacob Gallus (2), Rudolph Lassus (1), Rinaldo del Mel (2), Vinc. Putens (2) und Cornel. Verdonc (1 Nr.).

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied.“ 2. Bd., Seite 53–60.

# MONATSSCHRIFT für MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

**XII. Jahrgang.**  
**1880.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

**No. 9.**

**Teodoro Riccio.**  
(Rob. Eitner.)

Gerber und seine Nachfolger fügen ihm noch den Vornamen Antonio bei, doch Riccio selbst unterschreibt sich weder mit diesem Namen, noch nennt ihn irgend ein Titel seiner Werke damit, wir können daher denselben getrost zu den übrigen Irrtümern legen, mit denen man Riccio's Leben bisher ausgeputzt hat. Repetiren wir in Kürze wie die bekannten biographischen Werke bis zum Fétis hinauf das Leben Riccio's schildern, so war er, um 1540 in Brescia geboren, zuerst Kapellmeister am Hofe zu Ferrara, kam dann in die kaiserliche Hofkapelle, ging darauf nach Dresden, trat zum Protestantismus über, verheiratete sich und ward Mitglied der chursächsischen Kapelle; um 1579 ging er nach Königsberg i/Pr. als Kapellmeister des Markgrafen von Brandenburg, hielt aber auch dort nicht lange aus, sondern ging nach Wittenberg und starb daselbst 1580. Obgleich nun Pisanski in seiner preussischen Literargeschichte nachweist, dass 1583 Joh. Eccard dem Riccius als Adjunctus im Kapellmeister-Amte beigegeben und der letztere um 1599 gestorben sei, so glaubt doch keiner der Herren Lexiographen recht daran, sondern fügen diese Nachricht nur so bei, um nicht der Gewissenlosigkeit angelagert zu werden.

Obgleich mir, ausser einer amtlichen Bestallung, weiter keine Quellen zur Verfügung stehen als die Sammlungen der Werke Riccio's, die sich heute noch als Drucke auf den deutschen Bibliotheken finden, und die Nachrichten, die sich aus deren Titeln und

Vorworten ergeben, so lässt sich obiges doch so schlagend widerlegen, und mit Ausnahme von Wenigem als falsch bezeichnen, dass man nach gar kōinen besseren Belegen sich umzusehen braucht.

Die Biographie würde sich danach freilich sehr einfach gestalten: Riccio war wahrscheinlich in Brescia geboren\*) und bekleidete um 1567 den Kapellmeisterposten an Santo Nazaro in Brescia. 1576 finden wir ihn in Deutschland in Ansbach als Kapellmeister des Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg, mit dessen wechselndem Aufenthalte auch der von Riccio bis zu seinem Lebensende sich verfolgen lässt. Da Riccio in den 1576 erschienenen Cantiones in der an den Markgrafen Georg Friedrich gerichteten Dedikation sagt, dass diese Gesänge die ersten sind, die er in Deutschland komponirt habe, nachdem er aus Italien durch den Markgrafen an seinen Hof gerufen worden sei\*\*), so wird dadurch jegliche Annahme, als sei er schon vorher in Deutschland, in Wien oder Dresden gewesen, hinfällig. Da wir gerade über die Wiener- und Dresdner-Musikkapelle durch die vorhandenen alten Register und Zahlbücher sehr gut unterrichtet sind, so lässt sich auch aus diesen nachweisen, dass Riccio nie in einem dienstlichen Verhältnisse zu den beiden Höfen gestanden hat. Die lange Pause in seinen Druckwerken, von 1567 bis 1576, lässt sich, wenn man nicht annehmen will, dass die zwischenliegenden Drucke verschollen sind, wohl durch den Umzug aus Italien nach Deutschland, durch die veränderte Lage seines Lebens in Sprache, gesellschaftlicher Stellung und amtliche Pflichten erklären. Auch müssen wir die Ernennung zum Markgräflichen Kapellmeister eine Reihe von Jahren vor 1576 zurückverlegen, denn wenn er bis dahin 40 groſse Motetten komponirt hat, 1577 dreißig Canzonen herausgibt, 1579 sechs Messen und 19 Magnificat, 1580 wieder sieben und dreißig Motetten, Gesänge von 4 bis zu 12 Stimmen, so lässt sich doch diese Fruchtbarkeit nicht auf den kurzen Zeitraum von vier Jahren beschränken, sondern man muss die Zeit vor 1576 mit in Anrechnung bringen, so dass sich recht gut annehmen lässt: keines seiner Drucke sei verloren gegangen.

Im Jahre 1579 finden wir Riccio in Königsberg i/Pr.. Markgraf Georg Friedrich war behufs Vertretung seines geistesschwachen

\*) Riccio nennt sich mit Vorliebe auf den Titeln und Dedikations-Unterschriften „Bresciano Italiano“, ob er aber dort auch geboren war, könnte man noch in Abrede stellen.

\*\*) Den lateinischen Wortlaut bringt schon Pfudel in dem Kataloge der Musikbibl. in Liegnitz S. 84.



Vetters Albrecht, nach Preussen gezogen und wurde ihm 1577 von König Stephan die vormundschaftliche Regierung Preussens nebst dem Herzogstitel verliehen und 1578 in Warschau mit Preussen belehnt.

Sollten die Historiker dem Titel unter 1576 einen glaubhaft geschichtlichen Wert beilegen, so muss man die Erteilung des Herzogstitels schon vor das Jahr 1576 legen, denn Riccio unterzeichnet die Dedikation mit dem 6. Januar 1576 und giebt dem Markgrafen bereits die Titel, die er doch erst nach der Belehnung führen konnte. Der Markgraf, nun eines längeren oder sogar lebenslänglichen Aufenthaltes in Königsberg sicher, liefs sich wohl bald darauf seinen Hofstaat und die Musikkapelle nachkommen. Da Georg Friedrich schon im Jahre 1573 die Vertretung seines Vetters antrat, so ist auch daraus ersichtlich, dass Riccio schon vor diesem Jahre in dem Dienste des Markgrafen gestanden haben muss. Im Jahre 1586 kehrte Markgraf Georg Friedrich wieder in seine Erblande nach Ansbach zurück und leitete von da aus die Regierungsgeschäfte.

Ein Jahr vorher muss wohl Riccio Verlangen gezeigt haben das nördliche rauhe Land mit seinem schönen warmen Vaterlande wieder zu vertauschen, denn der Markgraf fühlte sich bewogen seinen Kapellmeister, den er wohl hoch schätzen gelernt hatte, auf Lebenszeit an sich zu fesseln. Dieses amtliche Aktenstück ist im kgl. geh. Archiv in Königsberg aufbewahrt und lautet:\*)

„Von Gottes Gnaden Wir Georg Friedrich Markgraf zu Brandenburg, in Preussen Herzog etc. . . . Nachdem Uns der ehrbar, unser lieber getreuer Theodorus Riccius nunmehr etliche Jahr für einen Capellmeister treulich gedienet, sich auch in seinem Dienst gehörsam und willig, als einem getreuen Diener eignet und gebühret, verhalten und gebrauchen lassen, darob wir ihm mit allen Gnaden gewogen, sich auch noch ferner und die Tage seines Lebens, vermöge seiner Uns mit eigenen Händen und Pertschaft gegebenen Obligation und Reversverschreibung, bei Uns in seinem Dienste also bleiblich zu verharren, unterthäniglichem erboten und bestellen lassen, Wie wir ihn denn hiemit und in krafft dieses unseres Briefs gegenwärtiglichen zu unserm bleibenden Diener bestohnen und annehmen, also und dergestalt, dass er Uns für einen Capellmeister dienen, die

\*) Da die Bestallung bereits wortgetreu in 10. Bde. Andere Folge der Preussischen Provinzial-Blätter, herausgeg. v. Dr. A. Hagen, Kgsbg. 1856, W. Koch, 8°, S. 159 mitgeteilt von A. Meckelburg, abgedruckt ist, so lasse ich einiges Unwesentliche und rein Formelle weg.

Cantorei und Capellen mit ehrlichen, tüchtigen, geübten Personen wohl bestellen, bestimmen, ordentlichen und richtig halten, und Uns gehorsamlich, getreulichen die Tage seines Lebens dienen, Unser, unserer Erben, Erbnehmen und Nachkommen, sambt Land und Leuten Bestes und Frommen . . . verbunden sein soll . . . Dagegen und um solcher seiner Dienerschaft (Dienstlichkeit) willen, die er Uns zu Lebtagen treulichen zu leisten sich verobligiret und verbunden, fürnehmlichen aber aus folgenden bewegenden Ursachen, dass er, Capellmeister Th. R., aus Geher (Begehren) Göttliches Worts und Anregung des heiligen Geistes von dem abgöttischen anti-christischen Irrthum zur unserer christlichen, reinen, wahren, heiligen evangelischen Lehre augsburgischer Confession gewendet und vermittelt Göttlicher Verleihung dabei christlich, beständig zu leben und zu sterben mit Mund und Herz zugesagt hat, Sollen und wollen Wir, unsere Erben, Erbnehmen . . . benanntem Th. R. Capellmeistern die Tage seines Lebens, er wäre vermögend zu dienen oder nicht, monatlich, und jeden Monat besonders, dreißig Gulden guter Landeswährung zur Besoldung nebst einer freien Wohnung und dann jährlich zwei Kleidt allermafsen wie wir ihm die bis auf diese Zeit aus unserer Rentkammer verabfolgen lassen . . . Zu Urkund mit unserem anhangenden Secret besiegelt und eigenen Händen unterschrieben.

Gegeben zu Königsberg den 30. Julii Anno 1585.“

Also um 30 Gulden monatlichen Gehaltes, freier Wohnung und 2 Kleider jährlich liefs sich R. halten. Die gesicherte und wahrscheinlich auch angenehme Stellung, Anhänglichkeit an seinen Markgrafen, liefsen ihn das rauhe Klima Königsbergs vergessen; vielleicht auch das Versprechen, dass sie Königsberg bald verlassen und das mildere Ansbach wieder aufsuchen, wie ich oben bereits erwähnt habe.

Wenn die älteren Biographien berichten, dass Joh. Eccard dem Riccio als Vicekapellmeister beigegeben wurde und es fast den Anschein hat, als wenn dies wegen Altersschwäche R's. geschehen sei, so belehrt uns obiges Bestallungsdekret, dass R. seinem Posten 1585 noch in voller Kraft vorstand. Allerdings wurde schon 1581 Joh. Eccard nach Königsberg berufen und führte die Titel und die Aemter eines Vicekapellmeisters (siehe M. f. M. IV, 230), doch da die Kapellmeister dieser Zeit nicht nur Dirigenten, sondern auch Lehrer der Alumnen waren, so finden wir überall an gröfseren Kapellen einen, auch mehrere Unterkapellmeister beschäftigt, die im Gesange und auf Instrumenten unterrichten mussten.

R.'s Uebertritt zum Protestantismus wird gewöhnlich in die Zeit gelegt wo er in Dresden sich aufgehalten haben soll. Die eine wie die andere Annahme ist falsch, denn aus obigem Aktenstück leuchtet deutlich hervor, dass ihn der Markgraf noch ganz besonders deshalb auf Lebenszeit anstellt, weil er sich — wie es den Anschein hat, aus eigenem Drange — zur protestantischen Lehre bekannt habe. Der Uebertritt muss aber erst in jüngster Zeit geschehen sein, also kurz vor 1585, denn sonst würde der Markgraf nicht so großen Wert darauf legen.

Als Georg Friedrich 1586 wieder nach Ansbach zog, liefs er Eccard in Königsberg zurück und R. begleitete ihn dahin, denn sein letztes Werk von 1590 ist wieder in Ansbach gezeichnet. Der Markgraf starb 1603 und sein Kapellmeister scheint fast in demselben Jahre gestorben zu sein, wenn man die Ernennung Joh. Eccard's im Jahre 1604 zum Kapellmeister hiermit in Verbindung bringen will.

Riccio ist bisher noch in keinem neueren Druckwerke mit einer seiner zahlreichen Kompositionen vertreten und es war mir daher desto angenehmer, in der reichen handschriftlichen Partituren-Sammlung des Herrn Prof. Commer in Berlin, von Riccio sechs fünf- und sechsstimmige Motetten zu finden, die aus dem Drucke von 1576 gezogen sind und zwar Nr. 4, 6, 10, 14, 15 und 22. Sie stehen auf der Höhe der damaligen Zeit und reihen sich den besten Werken an. Die kirchlich feierliche Stimmung, das Anschwellen und Verklungen der Stimmen und die sich sanft durchziehenden Verzierungsnoten verleihen den Gesängen einen bezaubernden Reiz.

Vergleicht man damit die Kompositionen der um fünfzig bis sechzig Jahre späteren Zeit, so wird uns erst recht klar, wie groß die Umwälzung gewesen sein muss, die im Stande war eine Kunstgattung, die durch ein Jahrhunderte langes Entwickeln in Fleisch und Blut übergegangen war, so dass selbst der Geringste es wagen konnte im gleichen Stile zu schreiben und eine Wirkung hervorzu-  
bringen, so zu vernichten, dass man von ihr sprach wie von einer Verirrung. Siehe Ambros 4. Bd. der Musikgeschichte, Seite 147 u. f.

(Fortsetzung folgt.)

## Francesco Florimo's

(Schluss.)

Carafa, Michelo (2021), geb. in Neapel den 17. Nov. 1787, st.  
(nach Pougin) den 26. Juli 1872 in Paris (?).

*Casella*, Pietro.(353), geb. in Neapel 1776, st. den 12. Dez. 1844 ebendort.

*Catugno*, Francesco (617), geb. in Neapel 1782, st. ebendort d. 28. März 1847.

*Ciccarelli*, Angelo (888), geb. in Montone in den Abruzzen den 25. Jan. 1806.

*Cimarosa*, Domenico (442), geb. in Aversa d. 17. Dez. 1749, st. d. 11. Jan. 1801 zu Venedig.

*Coccia*, Carlo (528), geb. in Neapel im April 1782 (nach Pougin : den 14. April und st. in Novara d. 13. April 1873).

*Conti*, Carlo (677), geb. d. 14. Okt. 1797 in Arpino, st. d. 10. Juli 1868 ebendort.

*Conti*, Claudio (1065), geb. in Capracotta (Sannio) 1836.

*Conti*, Gioacchino, Sänger (2061) genannt Gizziello, geb. in Arpino um 1714, st. d. 25. Oktob. 1761 in Rom.

*Cordella*, Giacomo (2017), geb. in Neapel d. 25. Juli 1786, st. den 8. Aug. 1846 in Neapel.

*Costa*, Michelo (894), geb. in Neapel den 4. Febr. 1807.

*Cotumacci*, Carlo (235), geb. in Neapel 1698, st. 1775 ebendort.

*Curci*, Giuseppe (902), geb. in Barletta d. 15. Juni 1808.

*Duni*, Egidio Romualdo (382), geb. in Matera d. 9. Febr. 1709, st. zu Paris 11. Juni 1775.

*Durante*, Francesco (219), geb. in Frattamaggiore 15. März 1684, st. in Neapel 13. Aug. 1755.

*Fabrizj*, Paolo (1083), geb. in Spoleto 1809, st. d. 3. März 1869 in Neapel.

*Fago*, Nicola (217), geb. 1674 in Taranto, st. in Neapel. Ein Magnificat trägt die Jahreszahl 1710.

*Farinelli*, Giuseppe (585), geb. in Este bei Padua den 7. Mai 1769, st. d. 12. Dez. 1836 in Triest.

*Fenaroli*, Fedele (408), geb. in Lanciano in den Abruzzen um 1732, st. in Neapel d. 1. Jan. 1818.

*Feo*, Francesco (668), geb. in Neapel. Die erste Oper schrieb er 1713 (L'Amor tirannico, ossia Zenobia), 1740 wurde er Lehrer am Conservatorium della Pietà de' Turchini. Weitere Nachrichten sind nicht bekannt.

*Fighera*, Salvatore (527), geb. zu Gravina an der Puglie um 1771, st. 1836 in Neapel.

*Fiado*, Vincenzo (615), geb. in Taranto d. 2. Sept. 1782, st. in Neapel 1863.

*Fioravanti*, Valentino (587), geb. in Rom 1770, st. d. 16. Juni 1837 auf einer Reise in Capua.

*Fiorillo*, Ignazio (390), geb. in Neapel den 11. Mai 1715, st. in Fritzlar im Juni 1787.

*Fischietti*, Domenico (336), geb. in Neapel um 1729. Lebte noch 1810 in Salzburg.

*Fornasini*, Nicola (1075), geb. in Bari d. 17. Aug. 1803, st. am 24. Juni 1861 in Neapel.

*Furno*, Giovanni (347), geb. am 1. Jan. 1748 in Capua, st. am 20. Juni 1837 in Neapel.

*Gallo*, Ignazio (229), geb. in Neapel 1689 (1789 Druckfehler), Todesjahr unbekannt.

*Gammieri*, Erennio (1058), geb. in Campobasso d. 11. März 1836.

*Gazzaniga*, Giuseppe (337), geb. im Okt. des Jahres 1743 in Verona. Lebte noch um 1819 in Croma.

*Giannetti*, Rafaele (1088), geb. zu Spoleto d. 16. April 1817.

*Giosa*, Nicola de (995), geb. zu Bari den 5. Mai 1820.

*Gizzi*, Domenico (263), geb. in Arpino 1680 (nach Fétis 1684), st. 1745 ebendort.

*Greco*, Gaetano (219), geb. 1680 in Neapel. Sein Todesjahr ist unbekannt.

*Guglielmi*, Pietro (398), geb. in Massa Carrara im Mai 1727, st. in Rom 19. Nov. 1804.

*Insanguine*, Giacomo, genannt Monopoli (340), geb. 1744 in Monopoli, st. in Neapel um 1795.

*Jommelli*, Nicola (270), geb. in Aversa 10. Sept. 1714, st. in Neapel 25. Aug. 1774.

*Lablache*, Luigi, Sänger (2067), geb. den 4. Dez. 1794 in Neapel, st. ebendort den 23. Jan. 1858.

*Latilla*, Gaetano (267), geb. in Bari um 1713, st. bald nach 1788.

*Leo*, Leonardo (547), geb. in San Vito degli Schiavi 1694, st. in Neapel 1745.

*Lillo*, Giuseppe (973), geb. in Galatina (Lecce) d. 26. Febr. 1814, st. d. 4. Febr. 1863 in Neapel.

*Logroscina*, Nicola (380), geb. in Neapel gegen 1700, st. daselbst gegen 1763.

*Majo*, Gianfrancesco de (342), geb. in Neapel um 1745, st. im Herbst des Jahres 1770 in Rom.

*Majorano*, Gaetano, detto Caffarelli, Sänger (2039) geb. in Bari den 16. April 1703, st. d. 30. Nov. 1783 in S. Dorato bei Neapel.

*Mancini*, Francesco (361), geb. in Neapel 1674, st. ebendort 1739.

*Manfroce*, Nicola Antonio (629), geb. in Palmi (Calabrien) den 20. Febr. 1791, st. in Neapel 1813.

*Manna*, Gennaro (391), geb. in Neapel 1721, st. 1788 ebendort.

*Marchetti*, Filippo (1039), geb. 26. Febr. 1831 in Bolognola (Appenninen).

*Marinelli*, Gaetano (523), geb. in Neapel um 1760; lebte noch um 1811.

*Mercadante*, Saverio (640), geb. 1797 in Neapel, st. 13. Dez. 1870.

*Mirate*, Raffaele, Sänger (2108) geb. in Neapel d. 3. Sept. 1815.

*Moretti*, Giovanni (1079), geb. in Neapel 1807.

*Mosca*, Giuseppe (2139), geb. in Neapel um 1772, st. um 1839 in Messina.

*Mosca*, Luigi (2143), geb. in Neapel um 1775, st. ebendort den 30. Nov. 1824.

*Niccolini*, Giuseppe (2135), geb. in Piacenza 1771, st. ebendort im April 1843.

*Niccolini*, Luigi (2134), geb. in Pistoja um 1769, st. in Livorno 1829.

*Paisiello*, Giovanni (313), geb. in Taranto 1741, st. d. 5. Juni 1816 in Neapel.

*Palma*, Silvestro (524), geb. in Ischia um 1762, st. den 8. Aug. 1834 zu Neapel.

*Parenti*, Francesco Paolo (584), geb. in Neapel d. 15. Sept. 1764, st. in Paris 1821.

*Pavesi*, Stefano (610), geb. in Crema d. 5. Febr. 1778, st. ebendort den 28. Juli 1850.

*Perez*, Davide (386), geb. in Neapel 1711, st. in Lissabon 1778.

*Pergolesi*, Giov. Batt. (237), geb. in Jesi 4. Jan. 1710, st. 16. März 1736 in Pozzuoli.

*Petrella*, Errico (962), geb. in Palermo den 1. Dez. 1813.

*Piccinni*, Nicola (290), geb. in Bari um 1728, st. zu Passy den 7. Mai 1800.

*Pistilli*, Achille (1091), geb. in Montagano (Campobasso) im Juli 1820.

*Porpora*, Nicola Antonio (364), geb. in Neapel den 19. Aug. 1686, st. ebendort 1767.

*Prota*, Giuseppe (236), geb. in Neapel 1699, Todesjahr unbekannt.

*Puzone*, Giuseppe (1006), geb. in Neapel im Dez. 1821.

*Raimondi*, Pietro (619), geb. in Rom d. 20. Dez. 1786, st. ebendort d. 30. Okt. 1853.

*Ricci*, Federico (916), geb. in Neapel 1809.

*Ricci*, Luigi (837), geb. in Neapel d. 22. Juli 1821, st. d. 31. Dez. 1859 in Prag.

*Rispoli*, Salvatore (346), geb. in Neapel um 1736, nach Andoren um 1745, lebte um 1792 in Neapel.

*Rossi*, Lauro (948), geb. in Macerata gegen 1812.

*Rozas*, Emmanuele de (2156), geb. den 1. Jan. 1827 in Reggio (Calabrien).

*Ruggi*, Francesco (2125), geb. in Neapel d. 21. Oktob. 1767, st. ebendort den 22. Jan. 1845.

*Ruta*, Michele (1012) geb. gegen 1827 in Caserta.

*Sacchini*, Antonio Ma. Gaspare (418) geb. in Pozzuoli am 23. Juli 1734, st. in Rom den 8. Okt. 1786.

*Sala*, Nicola (562), geb. 1701 in Villaggio bei Benevento, st. 1800 in Neapel.

*Sarmiento*, Salvatore (991), geb. in Palermo 1817, st. d. 13. Mai 1870 in Neapel.

*Sarri*, Domenico (543), geb. in Trani 1678, Todesdatum unbekannt.

*Savoja*, Paolo (1096), geb. d. 17. August 1820 in Magna Grecia (Locri).

*Scarlatti*, Allessandro (201), geb. 1659, gest. 24. Okt. 1725.

*Scarlatti*, Domenico (2011), geb. in Neapel um 1685, st. 1757.

*Serrao*, Paolo (1030), geb. um 1830 in Filadelfia (Calabrien).

*Speranza*, Allessandro (407), geb. zu Palma bei Nola um 1728, st. in Neapel d. 17. Nov. 1797.

*Spontini*, Gaspare Luigi (594), geb. in Majolati den 14. Nov. 1774, st. den 24. Jan. 1851 ebendort.

*Stabile*, Francesco (1077), geb. in Potenza um 1804, st. ebendort 1856.

*Tarchi*, Angelo (580), geb. in Neapel 1760, st. in Paris am 19. August 1814.

*Terradellas* oder *Terradeglias*, Domenico (264), geb. in Barcelona, wurde am 13. Febr. 1711 getauft, st. 1751 in Rom.

*Traetta*, Tommaso (393), geb. in Bitonto den 19. Mai 1727, st. in Venedig 6. April 1779.

*Tritto*, Giacomo (571) geb. 1735 in Altamura, st. d. 17. Sept. 1824 in Neapel.

*Vento*, Mattia (441), geb. in Neapel um 1740, st. in London nach 1778.

*Vespoli*, Luigi (1049), geb. d. 12. Januar 1834 in Avellino.

*Viceconte*, Ernesto (1054), geb. in Neapel d. 2. Januar 1836.

*Vinci*, Leonardo (230), geb. in Strongoli 1690, st. 1732 in Neapel.

*Zingarelli*, Nicola Antonio (473), geb. in Neapel d. 4. April 1752, st. zu Torre del Greco d. 5. Mai 1837.

*Zoboli*, Giovanni (2000), geb. in Neapel d. 22. Juli 1821.

### Allerlei alte Neuigkeiten.

Das 18. Jahrhundert war unglaublich zank- und streitsüchtig und dabei von einer Derbheit und Grobheit, die uns heute in Staunen setzt. Das betraf nicht etwa die unteren Stände, nein, die Gelehrten- und Künstlerkreise. In Deutschland gab es damals keine Politik, sowenig es ein Bewusstsein der deutschen Zusammengehörigkeit gab. Alle unruhigen Köpfe, die heute von den politischen Fragen in Anspruch genommen werden und sich dort die Hörner ablaufen, tummelten sich damals in den Fächern der Kunst und Wissenschaft herum und wirkten einesteils reinigend, zum größten Teile aber Hass und Zwietracht säend.

Beim Durchsehen von Almanachen des 18. Jahrhunderts fiel mir auch ein kleines Büchelchen in die Hand:

*Musikalisches | Handbuch | auf das Jahr | 1782. | Alethinopel. |*

In kl. 8°, 2 Bogen und 116 Seiten, welches ich nach langen Mühen im Forkel und Becker unter dem Namen Junker's verzeichnet finde. Ich möchte es aber nach sorgsamer Prüfung Johann Friedrich Reichardt zuschreiben. Doch davon weiterhin.

Dieses Handbuch sprudelt von übermütigem Humor und beissender Satire und ist in Form eines Kalenders behandelt, mit Calendarium und Witterungsregeln, doch sind statt der Heiligen, damalige Musiker genannt. Dann folgen kurze, meist satirische Charakteristiken damaliger Musiker, alphabetisch geordnet. Darauf von Seite 73 ab kleinere meist satirische Artikel, wie: Vom Künstlerstolz; Seite 82: Aesthetik der Instrumentenverhältnisse. Hier werden die wichtigsten Instrumente in ernster Manier beschrieben. Darauf folgen Seite 97 Anektoden. Seite 103: Erfindungen. Seite 109:



Entwurf einer kleinen ausgesuchten musikalischen Bibliothek. Seite 113: Ein musikalisches Wunderkind (Crotch betreffend). Man weiß oft nicht ob der Verfasser im Ernst oder in Satire spricht, denn fast überall ist ein Anflug von letzterem zu bemerken. Ueber manchen Musiker damaliger Zeit schüttet er aber eine wahre Flut von Schmähungen aus. So heist es Seite 12 über Forkel (in Göttingen):

„Auch einer der Egoisten im höchsten Grad, der sich nur in seiner eigenen Schöne gefällt, übrigens aber alles bekritikastert, und mühsam zur Nahrung der Affenliebe in Glucks Männerwerken Fehler ausspäht, und den schüchternen Andree anfährt, voll aufbrausender Hitze und unleidentlicher Zanksucht. Dabey — denn wahrlich wir sind unpartheyisch, und lieben bloß reine Wahrheit, dabei fehlt es ihm nicht an gründlichen Kenntnissen, nur dass er ihnen den Geschmack zu sehr aufopfert, und durch Stolz verdunkelt. — Das Clavier spielt er wie Meister; und schon vor ungefähr zehn Jahren liefs er sich mit Beyfall in Gotha hören, wo wir das Vergnügen hatten, incognito Zuhörer zu seyn, und ihm unsern Beyfall zu schenken.“

Zur Erklärung diene folgender Herzenserguss Forkel's, der zwar erst einige Jahre später geschrieben wurde, doch die Stellung Forkel's zu Gluck sehr scharf zeichnet. In der Vorrede zum Almanach von 1789 von Forkel, schreibt er Seite VII: „Das am Ende befindliche Schreiben an einen Direktor der Französischen Oper soll dem unbefangenen Musikfreund fürs erste nur zum Theil zeigen, was für Maschinen man spielen liefs, um der Gluckischen Composition zur Iphigenie auf Aulis zu Paris ein Ansehen zu verschaffen, welches sie durch ihren wahren inneren Werth nie hätte erhalten können. Die aufgeklärtesten Franzosen waren eben dieser Meynung und sind es noch. Aber es gieng in Frankreich wie in Deutschland; ihre Stimmen wurden von der Menge, die mit einer Art von Wuth über alles herfällt, was den Schein der Neuheit hat, überschrien, und ihre Wahrheit konnte nicht gehört werden.\*) Die Epidemie scheint indessen nun wenigstens in Frankreich vorüber zu seyn. Der sel. Riedel, von Glucks Wohlthaten (er sagt zwar von seinen Tönen; diefs kann aber nicht seyn, weil er von

---

\*) In Deutschland hat man sich nicht einmal mit einem einzigen Gluck begnügen wollen, sondern auch einen *Gluckium ante Gluckium* und einen *Gluckium secundum* creirt. Beyde wiegen indessen in meinen Augen hundert erste Glücke auf, und ich denke nicht, dass sie sich der ihnen wiederfahrenen Ehre sehr zu freuen haben. *Forkel.*

Tönen nichts verstand) entzückt, weissagte in der Vorrede zur neuen Auflage seiner Theorie der Künste von dem grossen Ruhme seines Wohlthäters; ein Kenner, den weder Glucks Töne noch Wohlthaten entzücken, kann nun, ohne Gefahr zum falschen Propheten zu werden, weissagen, dass dieser so gewaltsam erzwungene Ruhm nicht lange mehr dauern werde. Man prophezeit sonst grossen musikalischen Meisterstücken, dass sie so lange dauern werden, als gute Musik dauere; wer kann dieß aber von Glucks Musik sagen, die nicht auf die Natur der Kunst gegründet, sondern nur eine Art von musikalischer Deklamation, und fast nichts mehr als eine Farbe ist, womit ein Zeichner seine Zeichnung illuminirt?“ u. s. f. Weiterhin stellt er Gluck den „Walder“ und den „Romeo und Julie“ von Georg Benda gegenüber und gerät über letztere in Entzücken.

Aus dem Almanach fürs Jahr 1783 Seite 153 erfahren wir etwas über die Geld-Einnahmen Glucks. Dort heisst es unter Paris: „Die neue Oper des Ritters von Gluck, Narciss und Echo, hat hier keinen Beyfall erhalten. Sie wurde daher nur wenigemale aufgeführt. Demohngeachtet soll sie ihm, nebst der Iphigenie in Tauris, 44,000 Livres (Francs) eingebracht haben, und das Pariser Theater soll ihm überhaupt im Ganzen 150,000 Livres werth gewesen seyn. Ein Preiss, der die Unannehmlichkeit, welche ihm verschiedene Schriftsteller durch ihre ungünstigen Beurtheilungen seiner Werke verursacht haben mögen, leicht vergüten kann.“

Doch kehren wir zum musikalischen Handbuch vom Jahre 1782 zurück, dort heisst es über „Junker (in Kirchberg). Hat verschiedenes über die Tonkunst geschrieben, manches neue gesagt, manches alte wiederholt, und sich überhaupt einer Sprache bedient, die zwar Gefühl verräth, aber nicht dazu gemacht ist, Lehrsprache zu seyn. Uns gefällt indessen, dass er eine sinnliche Kunst — sinnlich behandelt hat. Wir enthalten uns, von seinen Compositionen zu urtheilen, weil er noch nichts öffentlich davon bekannt gemacht hat, und uns nur wenig im Manuscript zu Händen gekommen. Spielt übrigens ziemlich fertig und mit Ausdruck das Clavier; nur eine gewisse Wärme verleitet ihn vielleicht, nicht gewissenhaft genug durchgehends die angegebene Tactbewegung beyzubehalten. Warum ihn der Himmel aus seiner Sphäre herausgenommen, und zum Prediger gemacht habe, muss er selbst am besten wissen.“

Karl Ludwig Junker studirte Theologie, beschäftigte sich aber viel mit Musik und gab sowohl musikliterarische als praktische Werke heraus. Seit 1779 bekleidete er zu Kirchberg die Stelle eines

Hofkaplans. Wie man ihn als den Verfasser des Handbuches halten konnte, der über sich selbst in der Weise sprechen soll, zeichnet die Kritiklosigkeit damaliger Zeit recht aus. Belehrend ist auch zu beobachten, wie die Späteren aus einem „soll“ und „glaube“ eine bewiesene Thatsache machen. Ich muss diesem aber noch vorausschicken, dass der damaligen Zeit es weit leichter war die Anonymität zu bewahren, denn man kannte noch nicht das für die Bibliographie so wertvolle Gesetz: Jede Druckschrift muss den Druckort und Verleger nennen — Dank diesem Polizeigesetze! Selbst Forkel, dessen erster Almanach von 1782 augenscheinlich persifliert werden soll und der mit aller Welt in Verbindung stand, kannte den Verfasser so wenig wie die Uebrigen. Nur Joh. Georg Meusel, Hofrat in Erlangen, sagt an irgend einer Stelle des gelehrten Deutschlands „Herr Hofkaplan Junker zu Kirchberg im Hohenlohischen soll der Verfasser dieses Almanachs seyn.“ Dieses „soll“ wird von Gerber, Neues Lexikon unter Junker, aber schon in „er gilt allgemein für den Verfasser des“ etc. verwandelt, obgleich er 1790 bei der Abfassung des älteren Lexikon noch keine Ahnung davon hatte. Becker, in seiner musikalischen Literatur Seite 194, schreibt es Junker schon ohne jegliches Bedenken zu und giebt nicht einmal die Anonymität an, sowie der Titelwortlaut, ebenso wie in Forkel's Literatur S. 202, falsch ist. Becker setzt aber noch die unwahre Bemerkung hinzu: Die Nachrichten über die Tonkünstler sind sehr oberflächlich und ein wahres Muster hinsichtlich der Lobhudeleien (sic?).

Warum ich aber gerade Reichardt als den Verfasser des Handbuches halte, dazu giebt er selbst die Mittel an die Hand. Reichardt befand sich damals in behäbiger Stellung am Berliner Hofe und hatte ein Alter, was zu solchem Unternehmen das passendste ist, er wurde nämlich am 25. September 1782 ein und dreissig Jahr. Eine andere weiterhin bezeichnete Quelle aus demselben Jahre sagt: „Reichardt in Charlottenburg (bei Berlin) futtert Gänse, Enten und Hühner mit einer Hand, und componirt mit der andern Lieder, Sonaten, Cantaten etc. siehe seine Lebensgeschichte Heinrich Guldens“. (War ein unvollendet gebliebener Roman von Reichardt.) Reichardt ist also in obigem Handbuch von 1782, Seite 42, wie folgt erwähnt: „Reichardt (in Berlin)“ und darunter „l n m k r s u t y z a i o l l“ und so fort in zwei Zeilen. Das kann doch nur heißen: Loben will ich mich nicht, tadeln noch weniger, doch meine Eitelkeit

gebietet mir, mich dort nicht unerwähnt zu lassen, wo die Ersten der Kunst genannt werden.

Recht charakteristisch für die streitlustige Zeit ist eine in demselben Jahre erschienene Fortsetzung, deren Quelle man eben nur in der Lust zum Polemisiren suchen kann, denn sie ist weder eine Antwort, noch eine Gegenschrift auf das Handbuch. Sie trägt den Titel:

*Sichtbare und unsichtbare | Sonnen- und Mondfinsternisse, | die sich zwar | im musikalischen | Handbuch oder Musikalmanach | fürs | Jahr 1782. | befinden, | aber | nicht angezeigt sind. | (Vign.) | Ebenfalls. zu Alethinopel. |*

In 8°, 16 Seit. Kgl. Bibl. in Berlin, an Tz 9716 das 3. Werk.

Anfänglich werden Ergänzungen zum Kalender gebracht und führe ich daraus einige Beispiele an, um die Schreibart zu kennzeichnen

Seite 5. „April. Hier steht ein Meisterzug! Marpurg passt auf den Monat und den Planetenleser vortrefflich. Seines eignen Sohnes musikalische Erziehung beweist das am besten. Der Vater hat eine Abhandlung von der Fuge geschrieben und der Sohn spielt das abscheulichste Zeug. Schade, dass sich hier der Verfasser nicht selbst hergesetzt hat. Alsdann wäre dieser Monat vollkommen.“

Im Oktober, November, December (Seite 6) wird der Verfasser ermahnt, seine eigenen Klaviersachen und Liedersammlungen dagegen zu prüfen.

Den Verfasser kennen sie aber ebensowenig wie die Anderen. Nach der Vorrede nämlich haben sich mehrere an dem Geschreibsel beteiligt, denn es heisst am Ende derselben: „Wenn wir so viel Namen übergangen, so ist die Ursach, dass das Sternsehen (obgleich wir mehrere sind) die Augen verdirbt.“

Sehr wunderlich sticht die philisterhafte Sprache bei dem Artikel „Forkel“ ab, dort heisst es:

„Dass doch alle, welche anfangen die Wahrheit zu sagen, sich so bald von dieser rühmlichen Bahn, durch Ankapsen und Anblöcken zurückscheuchen lassen. Betritt sie wieder, braver Künstler! denn in deinem Buch ist Wahrheit.“

Bei Junker's heisst es „Unterschreibe Forkels Urtheil in seiner musikalisch-kritischen Bibliothek“. Dort werden im 3. Bande vom Jahre 1779, Seite 235, die beiden Schriften: „20 Komponisten, Bern 1776“ und „Tonkunst, Bern 1777“ von Junker, durch Forkel in der schärfsten, geradezu beleidigendsten Weise abgeurteilt. Dies mag wohl auch der Grund sein, weshalb man Junker für den Verfasser

obigen Handbuches von 1782 hielt, worin Forkel so schlimm wegkommt. Doch Forkel schuf sich durch seine schonungslosen Kritiken sehr viel Feinde.

Am besten trifft den humoristisch-satirischen Ton der bereits oben über Reichardt in Charlottenburg mitgeteilte Satz.

Auch das Schlussgedicht scheint offenbar auf Reichardt gemünzt zu sein, denn Königsthronen gab es damals in Deutschland nur einen und das war eben der preussische, wo sich Reichardt befand. Es lautet:

### **Presto finale.**

Groß ist der Virtuosen Glück | In unserer Tage Lauf! | Sie  
spinnen wahrlich lauter Strick | Von Gold und Seide auf. | Zieht nur  
die Welt zu Füsse durch, | Und schmieret nur brav aus; | Kommt ihr  
an eines Königs Burg | So wird e'n Capellmeister draus. | Man hört  
ja gerne Schellenklang, | Gebell und Katzengeschrey, | Und Gänse-  
gack und Eselsang, | Und frisst nur Kinderbrey. | Das Ohr der meisten  
Menschen ist, | Wie Eselsohr, gar groß! | Darum bedenk's, mein  
frommer Christ, | Und werd' ein Virtuos. |

## **Mitteilungen.**

\* Mattheson schreibt am Schlusse seiner Ehrenpforte: „In Berlin gehet jetzt der Musik, wie es scheint, eine solche Sonne auf, die dereinst unserer Ehrenpforte großen Zuwachs bringen wird.“ „„Der jüngere Herr Graun reiset künftigen Montag nach Welschland, um 4 Sängerinnen und 6 Sänger zur Kgl. Preussischen Capelle anzunehmen. Der König hat ihm befohlen, mit einer jeden Person bis auf zweitausend Thaler jährlicher Einkünfte zu schließen. Er nimmt wirklich sechstausend Thaler an Wechselbriefen mit sich, zur Bestreitung der Reise und anderer Kosten. Wir werden bald das Glück haben, die Markgräfin von Bayreuth hier zu sehen, welche nebst den herrlichen musikalischen Eigenschaften, so man der Princessin von Oranien beileget, noch eine besondere Fähigkeit auf der Laute besitzt.““ „So schrieb man mir aus Berlin, den 15. Julii 1740.“

\* Burney macht im Jahre 1772 in seinen Reisebüchern (Bd. 2 p. 66) einmal die treffende Bemerkung: Die Deutschen sind in der That so weit in der Musik gekommen, und haben so manchen vortrefflichen Komponisten unter ihren Landeleuten, dass ich mich wundern muss, warum sie nicht Originalstücke (Opern) in ihrer eigenen Sprache schreiben und komponiren; oder, wenn sie ja Uebersetzungen haben müssen, warum sie diese Uebersetzungen nicht mit neuen Kompositionen versehen? Ebendort, p. 85, sagt er, dass nächst der italienischen Singart, die deutsche am wenigsten fehlerhaft und gemein ist vor allen andern Völkern in Europa. Burney hält sonst mit dem Tadel nicht zurück und ärgert sich oft über der Deutschen langames Denkvermögen und ihre Grobheit. Ferner klagt er darüber, dass man überall, ja auch in England, die Singstimme mit zu starker Begleitung decke. Diese Klage ist also heute keine neue und es wird wohl stets an den Instrumentisten und nicht an den Komponisten gelegen haben.

\* Interessant ist folgende Anzeige, die sich im 2. Bd. p. 575 von Marburg's Hist. kritischen Beyträgen findet. Sie lautet: „Berlin. Den Herren Verlegern praktischer musikalischer Werke wird hiemit bekannt gemacht, wie ich gesonnen, die saubre und accurat gestochne Kupfertafeln zu dem vor einigen Jahren angemeldtem Fugenwerke meines sel. Vaters, des Capellmeisters Joh. Sebast. Bach, für einen billigen Preis aus der Hand zu verkaufen. Es belauft sich die Anzahl derselben auf etliche sechzig, und sie betragen am Gewicht an einen Centner. Von dem innern Werthe dieses Werks wird es unnöthig seyn, viel zu sagen, da das Andenken der Kunst meines sel. Vaters, besonders in der Fuge, von was für einer Art und Gattung sie auch seyn mogte, bey den Kennern dieser Arbeit noch nicht erloschen ist. So viel wird mir davon anzumerken erlaubt seyn, dass es das vollkommenste praktische Fugenwerk ist, und dass jeder Schüler der Kunst, mit Zuziehung einer guten theoretischen Anweisung, dergleichen die Marburgische ist, nothwendig daraus lernen muss, eine gute Fuge zu machen, und also keinen mündlichen Lehrmeister, der sich das Geheimniss der Fuge oft theurer genug bezahlen lässt, zu seinem Unterrichte bedarf. Dieses Werk wurde bisher 4 Rthlr. das Exemplar verkauft. Es sind aber nur ungefähr dreyßig Exemplare davon abgesetzt worden, weil es noch nicht überall bekannt ist; und, da mir meine Verrichtungen im Dienste Sr. Majestät nicht gestatten, mich in viele und weitläufige Correspondenzen einzulassen, um es gehörig überall bekannt zu machen: so ist dieses die Ursache, warum ich mich entschlossen, mich davon gänzlich lofs zu sagen. Die Herren Liebhaber können sich schriftlich allhier nach Berlin an mich adressiren und versichert seyn, dass ich auf das erste annehmlche Gebot, das jemand thun wird, ihm ohne alle fernere Weitläufigkeit und Umstände, die Tabellen (Tafeln) überlassen werde, damit durch desselben weitläufigere Bekanntschaften, zum Besten des Publici, das Werk überall bekannt werde.

Berlin, den 14. September 1756.

*Carl Philipp Emanuel Bach.*

\* Ein Verzeichniss der in Breslau von 1725 bis 1734 aufgeführten Opern findet man in Mattheson's Ehrenpforte p. 374, verfasst von Johann Georg Hofmann, damals Organist in Breslau.

\* Am 28. Juni wurde dem verstorbenen A. W. Ambros auf dem Grinzinger Friedhofe in Wien auf seinem Grabe ein Marmorobelisk mit seinem Portrait in Relief-Form von seinen Verehrern gesetzt.

\* In der biographischen Skizze Jakob Regnart's, Seite 93 der Monatsh., wird Zeile 16 und 17 fälschlich gesagt, dass Regnart das Mariale von 1588 als Danksagung an die Mutter Maria gerichtet habe, für die Fürbitte um Erhaltung des Lebens seines Sohnes; es soll aber heißen: für die Fürbitte um Erhaltung seines (nämlich Regnart's) Leben.

\* Catalog CXXXIX des Antiquar. Bücherlagers von Fid. Butsch Sohn (A. Kuczynski) in Augsburg. Enthält von Nr. 400—429 ältere und neuere theoretische, geschichtliche und praktische Musikwerke.

\* Als Mitglieder sind der Gesellschaft für Musikforschung beigetreten die Herren Dr. Theodor Frimmel in Wien und Dr. Zelle in Berlin.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“, 2. Bd. Seite 61—68.

MONATSSCHRIFT  
für  
MUSIK-GESCHICHTE  
herausgegeben  
von  
der Gesellschaft für Musikforschung.

XII. Jahrgang.  
1880.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 10.

**Der Generalbass des 18. Jahrhunderts.**

(Mit Musikbeilage I—VI.)

Kürzlich wurde mir eine Handschrift zur Begutachtung eingesandt, einesteils um das Alter derselben festzustellen, andernteils um zu bestimmen, ob der ausgesetzte Generalbass aus älterer Zeit herührt. Es waren einige Duette von Agostino Steffani für Sopran und Alt mit einer Klavierbegleitung (Pianoforte) versehen. Diese Begleitung, nach dem ursprünglich bezifferten Bass ausgesetzt, war so sachgemäß und natürlich behandelt, dass sie allerdings einer sorgfältigen Prüfung wert war. Die Handschrift selbst war unfehlbar aus dem Anfange dieses Jahrhunderts, also etwa zwischen 1820 bis 1830 angefertigt, um aber das Alter des ausgesetzten Generalbasses zu bestimmen, bedurfte es sorgfältigerer Prüfung, obgleich schon bei oberflächlicher Kenntnis zu erkennen war, dass er um dieselbe Zeit entstanden sein muss, als die Handschrift. Dies letztere aber mit Beweisen zu belegen war nicht so leicht, da zugleich festgestellt werden musste, wie der Generalbass wohl aussehen würde, wenn er in älterer Zeit, also im 18. Jahrhundert angefertigt wäre.

Diese Frage führte mich auf den Klaviersatz des vorigen Jahrhunderts und griff ich zu dem Hauptrepräsentanten dieser Zeit und dem Generalbass-Spieler par excellence: Karl Philipp Emanuel Bach. Ein Vergleich zwischen der vorliegenden Handschrift und dem Bach'schen Klaviersatze war außerordentlich lehrreich und zeigte deutlich, wie die Älteren die Duette wohl begleitet hätten.

Ich ziehe einige der wichtigsten Momente hervor. Im älteren Klaviersatz herrscht die Drei- und Zweistimmigkeit vor und sehr selten werden vollstimmige Akkorde angewendet. Die Beweglichkeit der Stimmen ist sehr groß und selbst im langsamen Tempo ist der Satz mit kleinen Noten überschüttet. Tritt einmal eine längere Note auf, so wird sie selten als Akkord, meist nur einstimmig gebraucht. Diese äußere Eigentümlichkeit der Klavierstücke damaliger Zeit rührt zum größten Teile von ihrer Handhaltung und ihrem dadurch bedingten Fingersatze her. Sie spielten nämlich mit ausgestreckten Fingern und gebrauchten ungern den 1. und 5. Finger. Eine Tonleiter spielten sie daher herauf mit 3 4 3 4 3 4 3 4, und herab mit 3 2 3 2 3 2 3 2. Jegliche Mehrstimmigkeit und die hiermit verbundene Spannung der Finger, also auch der Gebrauch des 1. und 5. Fingers, machte ihnen daher eine Unbequemlichkeit und sie gingen ihr so viel als möglich aus dem Wege. Obgleich nun schon Sebastian Bach den Gebrauch des Daumens unbedingt verlangte, so währte es doch bis an's Ende des Jahrhunderts, ja noch bis in's 19. Jahrhundert hinein, ehe die moderne Haltung mit gekrümmten Fingern allgemein wurde. Eigentlich bürgerte sie sich erst mit dem gänzlichen Verschwinden der Tangentenklaviere und Kiefflügel ein. — Dies ist zugleich ein sehr triftiger Grund, warum Seb. Bach's Werke zu seiner Zeit so wenig Eingang fanden; sie waren den Zeitgenossen eben zu schwer. Eine ähnliche Erscheinung sehen wir bei Beethoven, während Haydn und Mozart viel gespielt wurden. —

Ein weiteres Merkmal fand ich in dem Gebrauch der kleinen Septime. Das 18. Jahrhundert kann ohne sie sehr gut fertig werden und ist noch gar nicht so erpicht jeden Schlussakkord mit dem Hauptseptimen-Akkorde einzuleiten, ja es genügt ihm gerade bei Schlüssen sehr oft die Zweistimmigkeit, wie  $h \begin{smallmatrix} \text{r} \\ \text{a} \end{smallmatrix} | g$ , während die

$d \ d | g$

Moderneren geradezu einen Missbrauch damit treiben und ganz besonders die vorliegende Handschrift.

Auch zur Liederliteratur des vorigen Jahrhunderts griff ich und fand dort die allerbeste Belehrung, besonders weil sie teilweise den bezifferten Bass anwendet, teilweise aber Lieder mit ausgesetzter Begleitung uns hinterlassen hat. O. Lindner's Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert, herausgegeben von Ludw. Erk (Leipzig 1871), giebt eine vortreffliche und reichhaltige Auslese der verschiedensten Behandlung der Begleitungen. Die Mehrzahl der Komponisten wählt die bequemere Art des bezifferten Basses (bis



Seite 121 der Musikbeilagen) doch darauf finden wir eine Reihe Lieder mit ausgesetzter Begleitung. Sie schließt sich dem Klaviersatz der damaligen Zeit genau an und nur wenige Lieder machen davon eine Ausnahme und nähern sich bereits der moderneren Klavierbegleitung, so die drei Oden von Sack, Seite 124—128, dann eine Ode von J. Fr. Reichardt (Seite 153).

Der seit geraumer Zeit unter den Musikhistorikern lebhaft geführte Streit, wie der Generalbass des 17. und 18. Jahrhunderts zu behandeln sei und die Art wie er heute von diesem und jenem praktisch ausgesetzt wird, ist schwer mit Worten zu entscheiden. Die Einen wollen sich mit den einfachsten und dürrsten Akkorden begnügen, die Anderen versuchen Kunstwerke zu schaffen. Schon Praetorius sagt in seiner *Syntagma*, 3. Teil pag. 137: Einige vortreffliche Organisten in Italien und anderswo spielen den Generalbass streng nach Vorschrift: Schlag und Griff nach dem anderen und vermeiden jegliche freie Zuthat, was ich mir auch wohlgefallen lasse und man sonderlich keine Chromata und Semichromata anwende. Allein es deuchtet mich nicht so gar uneben, wenn der Organist, während der Sänger seine Passagen und Verzierungen vorträgt, fein simpliciter und einfältig von einem Clave zum andern, wie von einer Stufe zur andern allmählig fortschreite, auch zur Abwechslung die Motive der Singstimme imitire und sie gleichsam ein Echo mit einander machen. Doch soll Niemandem hierdurch eine Vorschrift gemacht werden, sondern wird einem Jeden, wie er es damit halten will, frei gestellt. So schrieb Praetorius im Jahre 1618. (M. f. M. X, 42.)

Mir will es bedünken als wenn heute beide Parteien zu weit gingen, die Einen geben zu wenig, die Andern zu viel und die Handschrift gab mir daher willkommenen Stoff, trotzdem sie an und für sich von wenig Wert ist, mich durch Vergleiche von der Praxis heutiger und damaliger Zeit zu überzeugen und zugleich den richtigen Weg, der auch hier wieder in der Mitte der auseinandergehenden Ansichten liegt, zu finden. Marpurg sagt einmal (Vorbericht zu seinen *Historisch-Kritischen Beyträgen* von 1754) „Noch fehlt es uns an einer Anweisung zur Singkunst, denn diejenigen Blätter, worinnen nichts weiter als die Abecedirung oder die Solmisation und die Zeichenlehre vorgetragen wird, darf man wohl nicht mit diesem Titel beehren.“ Ebenso ist es mit dem Generalbass-Spielen. Unzählige Werke erschienen damals mit dem Titel: „Die Anfangsgründe den Generalbass auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen“, schlägt

man aber so ein Werk auf, so ist es auch weiter nichts als die Abecedirung der ersten Begriffe der Harmonielehre. Mozart's Bearbeitungen der Händel'schen Oratorien werden mit Vorliebe als Mustervorlagen vorgeführt, wie der Generalbass des 18. Jahrhunderts auszusetzen sei, und doch kann es keinen unglücklicheren Beweis geben, denn so hat Händel seine Oratorien nie aufgeführt. Mozart ist der Revolutionär, der alles Althergebrachte über den Haufen stürzt, den Generalbass zum Fenster hinauswirft, die gestreckten Finger beim Klavierspielen verlacht und seine fünf Finger tapfer gebraucht. So wenig wie Sebastian Bach für seine Zeit maßgebend ist, so wenig ist es Mozart. Das sind Propheten welche die Zukunft verkünden.

Das lebendige Beispiel ist der beste Lehrmeister, und daher habe ich meine Untersuchungen in den beifolgenden Musikbeispielen praktisch vergegenwärtigt und das am meisten Zutreffende und Belehrende gewählt. Der ausgesetzte Generalbass zu den Steffani'schen Duetten gewährt den Vorteil: ohne Prätension, ohne historische Grübeleien und Mutmaßereien entstanden zu sein, und hat wahrscheinlich einen recht musikalischen Dilettanten zum Verfasser — darauf weisen die often Ungeschicklichkeiten in der Führung der Stimmen und im Gebrauche der Septimen-Akkorde hin — der in seinem einfach natürlich musikalischen Sinne sich zu seiner eigenen Erbauung eine „Pianoforte“-Begleitung gemacht hat und leichter das Richtige traf als alle Musikgelehrten der Neuzeit. Die Begleitung schließt sich mit einer Natürlichkeit an die Singstimmen an, unterstützt sie und füllt die fehlenden harmonischen Töne aus, bewegt sich mit Leichtigkeit und Ungezwungenheit, dass man sich kaum eine andere Art denken kann. Wenn sie daher auch nicht einen Generalbass des 18. Jahrhunderts wiedergiebt, so trifft sie doch im Gewande des 19. Jahrhunderts die Art so richtig, dass sie zum Muster dienen kann.

Zu den mitgetheilten Beispielen habe ich nur noch hinzuzufügen, dass die beiden Bach'schen Klaviersätze aus seiner 4. Sammlung Clavier-Sonaten und freye Fantasien etc. von 1783 und die Lieder aus Lindner's Geschichte des deutschen Liedes im 18. Jahrhundert, Musikbeilage Seite 165 und 151, entnommen sind. E.

## Ein feste Burg.

(Mit Musikbeilage, Nr. VII.)

Die Melodie des Liedes: „Ein feste Burg ist unser Gott“ ist zusammengesetzt aus einzelnen Melodiegängen des gregorianischen Choralgesanges im V. Kirchentone.\*) Zuerst fiel mir die Zeile: „Der alt böse Feind“ namentlich auf, welche ganz notengetreu dem „Gloria“ an Engelfesten entlehnt ist. Ich sah in Folge dessen genauer nach und fand auch im Uebrigen eine auffallende Aehnlichkeit (resp. Uebereinstimmung) mit gregorianischen Gesangsweisen. Die Melodie des Liedes selbst reproducire ich nach einer Handschrift Walther's, des kurf. sächs. Kapollmeisters und musikalischen Freundes Luther's. Sie steht in der für Luther gefertigten Sammlung geistlicher Lieder vom Jahre 1530 (siehe Otto Kade's Luther-Codex, Dresden 1873).

Die Melodien des gregorianischen Chorals stehen im „Graduale Romanum“, Lüttich, 1854.

Niederkrüchten.

W. Bäumker.

## Zarlino als harmonischer Dualist.

(Dr. Hugo Riemann.)

Für diejenigen, welchen das Wesen des harmonischen Dualismus noch nicht bekannt ist, will ich kurz bemerken, dass es sich darum handelt, zwei Principien der Consonanz aufzustellen, das der Durconsonanz und der Mollconsonanz, welche jedoch nicht als einander fremde disparate, sondern als einander vollkommen gegensätzliche, als die beiden Pole desselben Principis erschienen. Die in dem heutigen Codex der Musikwissenschaft, Helmholtz Lehre von den Tonempfindungen, entwickelte Begründung der Harmonie kennt nur die eine Seite dieses Principis, nämlich die Beziehung der Durconsonanz auf die Obertonreihe. Natürlich kann dieselbe nur eine unzulängliche Erklärung der Mollconsonanz ergeben; der Mollaccord erscheint als ein „getrübtter“ Duraccord, seine Consonanz ist keine vollkommene, ist überhaupt keine. Es ist nicht recht abzu-sehen, weshalb nicht auch die Einführung von *eis* oder *f* statt *e* im C-Duraccord nur als eine Trübung der Durconsonanz erscheint, d. h. als etwas dem C-Mollaccord ähnliches; denn nicht darin, dass die einzelnen Intervalle des Zusammenklangs consonant sind (*c: g, c: e, e: g*) sondern im verschmelzen der Elemente des Accordes in der

\*) Siehe „Das deutsche Sanctus“, S. 14.

Einheit eines gemeinsamen Grundtones (von welchem alle Obertöne sind) sieht Helmholtz das Wesen der Consonanz.  $c:\bar{e}:g$  findet seine Einheit in  ${}_1C$ , von welchem alle drei Töne Obertöne sind:

$${}_1C \dots C \dots G \dots c \dots \bar{e} \dots g$$

Wird nun statt  $\bar{e}$  ein  $e$  eingeführt, so ist der Effekt die Störung der Einheit gerade so wie bei Einführung von  $f$  statt  $\bar{e}$ . Wie man es auch anfangen mag, es muss ein vergebliches Bemühen sein, dem Mollaccorde Einheit abzugewinnen, wenn man ihn im Dursinn betrachtet. Deshalb beziehen die harmonischen Dualisten die Mollconsonanz auf eine Tonreihe, welche von den einfachsten Intervallen zu den komplizirteren fortschreitend sich nach der Tiefe erstrecken (siehe Musikbeilage VIIIa).

Diese Reihe der Untertöne ist das volle Gegenbild der Reihe der Obertöne (siehe VIIIb), wie das umgekehrte Verhältnis der Schwingungszahlen und Saitenlängen ausweist. Die sechs ersten Töne der Obertonreihe stellen den Duraccord und die sechs ersten Töne der Untertonreihe den Mollaccord dar. Vor dem Erscheinen meiner „Musikalischen Syntaxis“ (1877) galt M. Hauptmann für den Begründer der Auffassung des Mollaccordes als polaren Gegensatzes des Duraccordes, seitdem aber Tartini; jetzt muss ich von neuem die Aufstellung dieser Dualität der harmonischen Auffassung um 200 Jahre weiter zurückverlegen, da sie bereits Zarlino, der Vater der modernen Musiktheorie, in seinen „Istitutioni harmoniche“ (Venedig 1558) mit der wünschenswertesten Klarheit und Entschiedenheit giebt. Zarlino stellt dort im 30. Kapitel des ersten Buches (Gesamtausgabe der Werke Zarlino's von 1589, 1. Bd. S. 50) die beiden Reihen einander gegenüber in der Figur:

E Q V A L I T A			
et			
Principio dell' Inequalità.			
Proportioni private e rationali	1 Subdupla	Proporti o ni di equa li	1 Dupla
	2 Subsesquialtera		2 Sesquialtera
	3 Subsesquiterza		3 Sesquiterza
	4 Subsesquiquarta		4 Sesquiquarta
	5 Subsesquiquinta		5 Sesquiquinta
	6 Subsesquisesta		6 Sesquisesta
	7 Subsesquisettima		7 Sesquisettima
	8 Subsesquiottava		8 Sesquiottava
	9 Subsesquinona		9 Sesquinona
	10 Subsesquidecima		10 Sesquidecima
		Proportioni positive e reali	

Die links herunterlaufenden *Proportioni privative* sind die Brüche  $\frac{1}{1}$ ,  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$  bis  $\frac{1}{10}$ ; die rechts herunterlaufenden oder richtiger hinauflaufenden *Proportioni positive* die ganzen Zahlen 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1. Da Zarlino nicht an Schwingungszahlen sondern an Seitenlängen denkt, so ergibt die links laufende Reihe die zehn ersten Obertöne und die rechts laufende die zehn ersten Untertöne. Das *Proportioni di equalità*, welches in der Mitte herunterläuft, weist darauf hin, dass die einander gegenüberstehenden Intervalle dieselben sind. Wir können daher die Tabelle folgendermassen modernisieren (die erste links = C, die rechts = c''' angenommen, siehe Musikbeilage VIIIc).

Da die Bezeichnung *proportioni reali* hier der Untertonreihe zufällt und mit *proportioni rationali* die der Obertonreihe bedacht werden, so wird man nicht herauslesen können, dass Zarlino den Duraccord für etwas natürliches und den Mollaccord für etwas gemachtes hielt; die Bezeichnungen beziehen sich jedoch einfach auf die mathematischen Ausdrücke: die Untertöne erscheinen als einfache Vervielfachungen, die Obertöne als Bruchtheilungen. Deshalb nennt auch schon Zarlino den Duraccord einfach *divisione armonica*, den Mollaccord *divisione aritmetica*, wie später Tartini. Wenn hiermit die Priorität der dualistischen Auffassung für Zarlino sehr genügend bewiesen scheint, so will ich noch zum Ueberfluss darauf hinweisen, dass Zarlino auch schon nur eine Art der Terz kennt und dem Mollaccord nicht eine kleine Terz giebt, sondern die grosse Terz von oben. (Vergl. Istitutioni III. XXXI, tutte l'opere I., p. 222: „percioche quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'harmonia si fa allegra et quando si pone nell' acuto, si fa mosta.“) Er nennt die Terz des Dur- und Mollaccordes nicht der Grösse sondern der Lage nach verschieden (ibidem: „non differenti di proportioni ma di luogo“). Ein Freund der reinen Molltonart ist er für seine Person nicht und eine Folge vieler Mollaccorde erscheint ihm zu melancholisch („farebbe il concerto molto maninconico“). Das zum Beweise, dass der Dualismus in der Harmonielehre so alt ist wie die Erkenntnis der Bedeutung des Dreiklangs.

### Mitteilungen.

\* Die *Musica sacra* von Witt veröffentlicht in einer der letzten Nummern dieses Jahrganges die Regeln und Statuten eines im Stadtarchiv zu Andernach a. Rh. befindlichen Bruderschaftsbuches der neuen Bruderschaft von der heiligen Cäcilia von 1601, welches einst dem dortigen Franziskanerkloster

angehörte und den Zeitraum von 1588—1694 umfasst. Einen Abdruck davon bringt auch Böckeler's Gregorius-Blatt Nr. 8 Seite 91. Dieser Cäcilien-Bruderschaft gehörten geistliche und weltliche Mitglieder an und bestand ihr Hauptzweck in gemeinschaftlich musikalischen Uebungen und Aufführungen in der Kirche; verfolgte also denselben Zweck wie unsere heutigen Singakademien oder Gesangsvereine.

\* Bei meinem letzten Besuch der Insel Rügen auf Mönchgut, hörte ich vorüberziehende Fischer aus der Prorer Wiek das nachweislich aus dem 15. Jahrhundert stammende Lied singen — nein, brüllen, denn sie waren arg betrunken: „*Es wollt ein Mägdlein Wasser holen bei einem kühlen Brunnen*“ (Ott 1534, Forster 1540. Böhme Nr. 60). Ich habe mir später alle Mühe gegeben bei nüchternen Fischern Kunde über dieses und andere Lieder zu verschaffen, besonders aber die Melodie zu obigem Liede kennen zu lernen, doch stumm und zurückhaltend blieb ihr Mund. Sie gestanden mir selbst zu, dass sie nur singen, wenn sie lustig sind, d. h. wenn sie über den Durst getrunken haben. Im Winter dagegen sollen die jungen Burschen bei ihren Zusammenkünften singen, doch bekam ich endlich aus einem Burschen heraus, dass ihre Lieder in einem gedruckten Buche stehen, d. h. es sind moderne Schullieder. Zu sehen habe ich aber das Buch nicht bekommen. Der gemeine Mann auf dem Lande bewahrt dem Städter gegenüber eine Zurückhaltung, die bis an's Feindliche streift. Jede dieser Fragen hält er für einen Eingriff in seine Privatangelegenheiten und da hilft weder Zureden noch Bitten. Etwas Aehnliches fand ich in Tirol. Der Tiroler ist für gewöhnlich stumm, schon das Bergsteigen zwingt ihn dazu, und ich habe nur ein einziges Mal auf der hohen Salve bei einem Kirchfeste, in der Gaststube des kleinen Wirtshauses, zwei vom Weine lustige Tiroler beobachtet, die sich selig umschlungen, mit durchdringend greller Stimme — fast einer Locomotiv-Pfeife ähnlich — in den höchsten Fistellagen mit Brustton ihre volkstümlichen Lieder sangen. Die Melodien notirte ich mir, doch vom Texte war keine Spur zu erkennen, und eine Frage hätte sie aufgeschreckt und genügt, sie in ihrer quasi Verückung zu stören. Ihr Mund wäre so verschlossen gewesen wie derjenige der Fischer auf Mönchgut. Die Tiroler Lieder haben unter einander eine große Aehnlichkeit, man könnte sie für Varianten einer Urmelodie halten. Sie scheinen stets von Zweien gesungen zu werden, doch ordnet sich keiner dem Anderen unter, sondern klettern förmlich über einander hinweg, so dass sie dadurch in eine uns fast unerklärliche Höhe gelangen. Nur noch einmal auf meinen oftten Besuchen in Tirol hörte ich auf der Eisenbahn auf München zu (von Tirol aus) einen jungen schmucken Burschen im Eisenbahnwagen ganz leise die Tiroler Weisen pfeifen.

\* Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition par le R. P. Dom. Jos. Pothier, Moine bénéd. de l'abbaye de Solesmes. Tournay, Desclée Lefebvre et Cie. (Fb., Herder.) 1880. VIII et 268 pp. Lex. 8°. 8 Mk. Kritik darüber im Literarischen Handweiser zunächst für das katholische Deutschland, Nr. 270, von W. Bäumker.

\* Für die einstige Geschichte der Richard Wagner'schen Oper „Lohengrin“ ist ein Aufsatz in der Vossischen Ztg., Berlin den 23. Aug. 1880 im Hauptblatt von Wert.

\* Hierbei eine Musikbeilage I—VIII und „Das deutsche Lied“, 2. Bd. S. 69—76.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bernburgerstr. 9. I.

Druck von Eduard Mosche in Grotz-Glogau.

## I.

*Duetto di Agostino Staffani.*

Soprano.   
 Contralto.   
 Pianoforte. 

Pla . ci . dis . si . me ca . te .

  
 me ral . len . tar . vi, ral . len .   
 Pianoforte. 

Pla . ci . dis . si .

  
 tar . vi è cru . del . tà, ral . len . tar   
 Pianoforte. 

me ca . te .

vi è cru - del - tà; pla - ci -  
ne ral - len - tar - vi,

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major (one sharp) with lyrics "vi è cru - del - tà; pla - ci -". The middle staff is another vocal line with lyrics "ne ral - len - tar - vi,". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, featuring chords and moving lines in both the right and left hands.

dis - si - me ca - te -  
ral - len - tar - vi è cru - del - tà, ral - len -

The second system continues the musical piece. The vocal staves have lyrics "dis - si - me ca - te -" and "ral - len - tar - vi è cru - del - tà, ral - len -". The piano accompaniment continues with harmonic support for the vocal lines.

ne ral - len -  
tar vi è cru - del - tà

The third system concludes the page. The vocal staves have lyrics "ne ral - len -" and "tar vi è cru - del - tà". The piano accompaniment provides the final harmonic context for the lyrics on this page.



tar - vi, ral - len - tar -

ral - len - tar - vi è cru - del - tà, è cru - del -

vi, ral - len - tar -

tà, ral - len - tar -

vi è cru - del -

vi è cru - del -

tà, ral - len - tar - vi, ral - len - tar - vi,

tà, è cru - del - tà, pla - ci -

ral - len - tar - vi è cru - del - tà, ral - len -

dis - si - me ca - te - -

tar - - vi è cru - del - tà

- - - ne ral - len -

ral - len - tar - vi      è cru - del - tà, è cru - del -

tar - vi,      ral - len - tar

tà,      ral - len - tar

vi,      ral - len - tar

vi è cru - del -

vi è cru - del -

*mf*

tà Ha per - du - to og - ni suo be - ne, chi ri .

tà Ha per - du - to og - ni suo

*mf*

tor - na, chi ri - tor - na in li - ber -

be - ne, chi ri - tor - na, chi ri - tor - na in li - ber -

tà, . . . . .

tà, . . . . .

chi ri - tor - na in li - ber -

chi ri - tor - na in li - ber -

ta, ha per - du - to og - ni suo be - ne, etc.

ta, ha per - du - to og - ni suo be - ne, chi ri - etc.

## II.

Andante, un poco adagio. *Duetto di Agostino Steffani.*

Soprano. O - cchi per - ché pian -

Contralto.

Piano forte *p*

ge - te, per - ch  pian - ge -

*p* 0 - cchi

The first system of the musical score is in G major (one sharp). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase starting on G4, moving to A4, B4, and then a half note G4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

te?

per - ch  pian - ge -

The second system continues the musical piece. The vocal line has a short phrase "te?" followed by a rest. The piano accompaniment continues with its established harmonic and rhythmic pattern.

0 - cchi per - ch  pian -

te, per - ch  pian - ge -

The third system concludes the page. The vocal line has a longer phrase starting on G4, moving through A4, B4, and C5, then descending. The piano accompaniment provides a harmonic foundation for the vocal melody.

ge - te, per - ché

- te, per - ché pian -

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in D major (two sharps) with a long note on 'ge' followed by a phrase 'te, per - ché'. The middle staff is another vocal line with a long note on '- te,' followed by 'per - ché pian -'. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

per - ché pian - ge te, per - ché pian -

ge te, per - ché pian - ge -

The second system continues the vocal and piano parts. The top staff has 'per - ché pian - ge' followed by 'te, per - ché pian -'. The middle staff has 'ge' followed by 'te, per - ché pian - ge -'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

ge - te?

- te?

The third system concludes the page. The top staff has 'ge - te?'. The middle staff has '- te?'. The piano accompaniment continues with chords and a bass line, ending with a long note on the right hand.

For-se an - cor voi cre - de - te lu - sin -

For-se an - cor voi cre - de - te lu - sin -  
gar, lu - sin - gar la mia fe - de,

gar, lu - sin - gar, la mia fe - de,  
lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia



lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia fe -

fe - de, for - se an - cor voi cre - de - te

de, lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia

lu - sin - gar, lu - sin - gar la mia fe -

fe - de. etc.

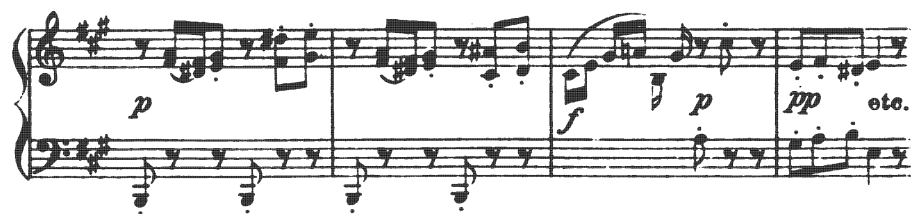
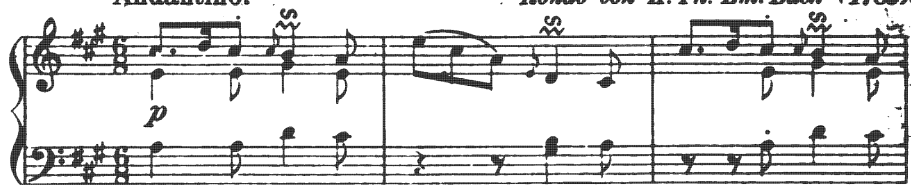
de.

etc.

## III.

Andantino.

Rondo von K. Ph. Em. Bach (1783).



## IV.

*Larghetto e sostenuto.**Ebendaker.*

## V.

*Andächtig und sehr langsam.**Friedr. Wilh. Marburg. (1758)*



glaub mir al - le mei - ne Schuld, du  
Gott der Gna - den und Ge - duld.

## VI.

**Lebhaft.** *Christian Gottlob Neefe (1780)*



Be - kränzt mit Laub den le - ben vol - len



Be - cher, und trinkt ihn fröh - lich leer, und



trinkt ihn fröh - lich leer! In ganz Eu - ro - pi -

a, ihr Her - ren Ze - cher, ist solch ein Wein nicht

mehr, ist solch ein Wein nicht mehr.

## VII. Ein feste Burg.

*Melodie nach der Handschrift J. Walther's.*

Ein fe - ste Burg ist un - ser... Gott Ein gu - te Wehr  
Er hilft u.s.w.  
L. 502. (*Graduale Romanum.*) L. 475.  
Et ex pa - tre na - tum. Et i - te - rum

und Waf - fen, Der alt... bö - se Feind  
L. 501.  
ven - tu - rus est. Glo - ri - a.....

Mit Ernsters jetzt meint, großs Macht und viel List sein grausam  
 L. 503. L. 463.

Con fl. te. or u. num baptis. ma no - bis sub Pon. ti.

Rü - stung ist; Auf Erd ist nicht seins Glei - chen.  
 L. 475.

o Pl. la. to. Et i. te. rum ven - tu - rus est.

## VIII.

a.



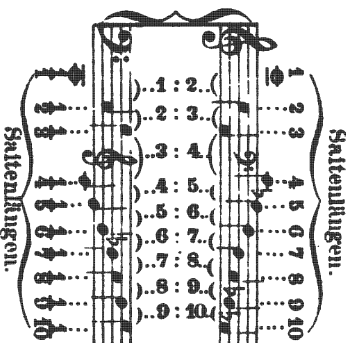
Saitenlängen: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 etc.  
 Schwingungszahlen: 1  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{7}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{9}$   $\frac{1}{10}$   $\frac{1}{11}$   $\frac{1}{12}$   $\frac{1}{13}$   $\frac{1}{14}$   $\frac{1}{15}$   $\frac{1}{16}$  etc.

b.



Schwingungszahlen: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 etc.  
 Saitenlängen: 1  $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{3}$   $\frac{1}{4}$   $\frac{1}{5}$   $\frac{1}{6}$   $\frac{1}{7}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{9}$   $\frac{1}{10}$   $\frac{1}{11}$   $\frac{1}{12}$   $\frac{1}{13}$   $\frac{1}{14}$   $\frac{1}{15}$   $\frac{1}{16}$  etc.

c.



Saitenlängen.

1:2, 2:3, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7, 7:8, 8:9, 9:10

Saitenlängen.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

**XII. Jahrgang.**  
**1880.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

**No. 11.**

## Chronologisches Verzeichnis der Druckwerke Teodoro Riccio's.

**1567.** (*Versal*.) Tenore | (*Blättchen*) Di Theodoro Riccio (*Blättchen*) | Maestro Della Capella Di Santo | Nazaro Di Bressa | Il Primo Libro Di | **Madrigali** A Cinque Voci Novamente | (*Petit*.) Da lui composti & per Antonio Gardano stampati & dati in luce | (*Versal*.) Libro (*Druckerstock*) Primo | (*Petit*.) In Venetia Appresso di | Antonio Gardano | 1567. |

5 Stb. in kl. quer 4°. Dedicirt Magnifico atque illustri Comiti Alfonso Capreolo Dno. Suo semper observandissimo Theodorus Riccius. S. P. D. Am Ende der Bücher der Index über 30 Nrn. alphabetisch geordnet mit Einschluss der Teile.

Exemplar: Staatsbibl. in München, kompl.

Inhalt, 5voci.

1. A che gemir amanti. Bl. 7.
2. Altiero sol, 2. p. Le vive voci. Bl. 8.
3. Amor che sempre. Bl. 27.
4. Amor se li tuoi dardi. Bl. 14.
5. Che fai, che pensi, 2. p. De non rinovellar. Bl. 6.
6. Com' esser puo ch'io viva. Bl. 20.
7. Come vostra belta. Bl. 26.
8. Fonte soave, 2. p. Le delicate man. Bl. 18.
9. Gia tempo fu signora, 2. p. Ch'or chiaro. Bl. 22.
10. Hor poi ch'amor. Bl. 21.
11. Italia mia, 2. p. Rettor del ciel. Bl. 28.
12. L'alta belta, 2. p. Se mira con begli occhi. Bl. 24.

13. Mentre ch'intorno giro. Bl. 3.
14. Non è pena maggior. Bl. 4.
15. O vaghi ed amorosi, 2 p. Venite leggiadretti. Bl. 16.
16. Pien d'un vago pensier, 2. p. Ben sio non erro. Bl. 10.
17. Quai martiri signora. Bl. 19.
18. Superbi colli, 2. p. Teatri Archi, 3. p. Così se ben un tempo. Bl. 12.
19. Vivace amore, 2. p. Gite rime novelle. Bl. 1.

**1567a.** (*Versal:*) Basso | (*Blättchen*) Di Theodoro Riccio (*Blättchen*) | Maestro Della Capella de Santo | Nazaro di Brescia. | Il Primo Libro | (*Petit:*) de **Madrigali** a Sei Voci, Con Tre a Sette & Tre a Otto | & Vno a Dodeci, Nouamente dati in Luce. | (*Versal:*) A Sei (*Drz.*) Voci. || (*Petit:*) In Venetia Appresso di Antonio Gardano. | 1567.

Die kgl. Staatsbibl. in München besitzt nur den Bassus, in kl. quer 4<sup>o</sup>, dedicirt Al Monsignor Vincenzo Gonzaga, Priore di Bariletto. Gez. vom Komponisten. Am Ende des Druckes der Index.

1. Amor poi che non vole, 6 voc. Bl. 11.
2. Chi strinse mai, 6 voc. Bl. 12.
3. Crudel di che peccato, 6 voc. Bl. 9.
4. Deh non mostrate amore, 6 voc. Bl. 13.
5. Gioir è vita vera, 6 voc. Bl. 6.
6. Gloriosi intronati, 6 voc. Bl. 1.
7. Haime dove 'l bel viso, 6 voc. Bl. 3.
8. Hauend' in liberta, 6 voc. Bl. 18.
9. Il dolor del partire, 6 voc. Bl. 7.
10. Io vo fra me pensando, 6 voc. Bl. 14.
11. Madonna se nel core, 6 voc. Bl. 2.
12. Ma poi ch' indegnamente, 6 voc. Bl. 18.
13. Ma sol mi duol, 6 voc. Bl. 16.
14. O beata del ciel, 6 voc. Bl. 8.
15. O dolce servitu, 6 voc. Bl. 20.
16. Qual sara mai, 6 voc. Bl. 10.
17. Quant' era meglio amore, 6 voc. Bl. 4.
18. S'amor altro non è, 6 voc. Bl. 17.
19. Si come il sol, 6 voc. Bl. 15.
20. Vivete liete, 6 voc. Bl. 5.

*Dialoghi.*

21. La vagha pastorella, 7 voc. Bl. 23.
22. Quanto la fiamma, 7 voc. Bl. 22.
23. S'amor non è, 7 voc. Bl. 21.
24. Che debb' io far, 8 voc. Bl. 26.
25. Nasce la pena mia, 8 voc. Bl. 25.
26. Pace non trovo, 8 voc. Bl. 24.
27. Lasso me ch'ad un tempo, 12 voc. Bl. 27.

**1576.** (*Versal:*) Sacrae **Cantiones**, Qvas | Vvlgo Motecta Vocant, Qvinque, Sex, Et | Octo Vocvm, Tvm Viva Voce, Tvm Etiam Omnis



Ge- | neris Instrvmentis Cantatv Commo- | dissimae, Avtore | (*Petit* :) Theodoro Riccio Brixiano Italo, Illustrissimi atque Excellentissimi Principis | ac Domini, Domini Georgij Friderici, Marchionis Brandenburgensis, Stetinae, | Pomeraniae, Cassubiae, Prussiae & c. Ducis chori Musici Magistri. | Bez. des Stb. | (*Versal* :) Cvm Gratia Et Privilegio Caesareae Maiestatis Ad Annos Sex. | (*Petit* :) Impressae Noribergae, in Officina typographica Katharinae, Theo- | dorici Gerlachij relictæ Viduae, & Haeredum | Joannis Montani. | M. D. LXXXVI.

6 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. Georg Friedrich von Brandenburg, datirt „in Epipha: Domini, Anno 1576 (das ist der 6. Januar 1576).“

Exemplare: Ritterakademie in Liegnitz, kompl. — Gymnasialbibl. in Brieg (fehlt VI. vox). — Staatsbibl. in München kompl. — Landesbibl. in Kassel, kompl. in 2 Exempl. — Univ.-Bibl. in Upsala, kompl. — Bibl. der Nikolaikirche in Berlin. — Rathsschulbibl. in Zwickau: A. T. B. VI vox.

#### Inhalt:

1. Hic est dies praeclarus, 5 voc.
2. 2. p. Dies sanctificatus.
3. Hei mihi Domine, 5 voc.
4. Ego sum resurrectio, 5 voc.
5. Quam pulchri sunt, 5 voc.
6. Aperi oculos tuos Domine, 5 voc.
7. Ave vivens hostia, 5 voc.
8. Vidi conjunctos viros, 5 voc.
9. 2. p. Vidi Angelum Dei.
10. O admirabile commercium, 5 voc.
11. Beatus Laurentius orabat, 5 voc.
12. 2. p. Beatus Laurentius clamavit.
13. Iste Sanctus pro lege Dei, 5 voc.
14. Libera me Domine, 5 voc.
15. O quam gloriosum est regnum, 5 voc.
16. Gaudent in coelis, 5 voc.
17. Hodie nobis coelorum rex, 5 voc.
18. 2. p. Gloria in excelsis.
19. Istorum est enim regnum, 6 voc.
20. Congratulamini mihi, 6 voc.
21. 2. p. Recedentibus discipulis.
22. Pater noster, qui es in coelis, 6 voc.
23. 2. p. Ave Maria gratia plena.
24. Virgo prudentissima, 6 voc.
25. Hodie completi sunt, 6 voc.
26. Peccantem me quotidie, 6 voc.
27. Visita quae sumus Domine, 6 voc.
28. O magnum mysterium, 6 voc.
29. 2. p. Ave Maria gratia plena.

30. Hic est praecursor dilectus, 6 voc
31. O sacrum convivium, 6 voc.
32. Ergo etiam regem, 6 voc.
33. Magnum haereditatis, 6 voc.
34. O stupor et gaudium, 6 voc.
35. 2. p. In te signis radians.
36. Levita Laurentius, 8 voc.
37. Angelus autem Domini, 8 voc.
38. 2. p. Erat autem aspectus.
39. Psalle coelica modulis, 8 voc.
40. 2. p. Ergo fac stabile.

**1577.** (*Versal:*) Il Primo Libro | Delle **Canzone** Alla Na- | poli-  
tana A Cinque Voci, Con Alcune | Mascharete Nel Fine A Cinque  
Et A Sei, | Novamente Date In Lvce. | (*Petit:*) Di Theodoro Riccio  
Bresciano Italiano, Maestro di Capella del Illustrissimo & Ec- | cel-  
lentissimo Signor Prencipe, il Signor Georgio Friderico, Marchese di  
Brandenburgo, Duca di Pru- | scia, Stetin, Pomerania, Casubia,  
Vandalia, & di Slesia a Jegendorf, Burggraui | di Norimbergo,  
& Prencipe della Rugia. | Bez. d. Stb. | Con Priuilegio di S. M. Cesarea,  
per Sei Anni. || (*Versal:*) In Norimberga. | (*Petit:*) Appresso Cathe-  
rina Gerlachin & Heredi di | Giouanni Montano . | clb. p. LXXVII. |  
5 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. Sign. Francisco Maria Vialardo  
Gentil homo Vercellese. Gez. v. Komp. Onolspac allo 1. di Febbr.  
1577. Folgt der Index.

Exemplare: Kgl. Bibl. Berlin, kompl. — Ritterakademie in  
Liegnitz, kompl. — Staatsbibl. in München, kompl. — Landesbibl.  
in Kassel, kompl. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, kompl. —  
Stadtbibl. in Danzig, kompl.

*Canzoni alla napoletana a 5 voci:*

- |     |                                       |
|-----|---------------------------------------|
| Nr. | 1. Dhe lasciati basciar.              |
| "   | 2. Viver non posso piu.               |
| "   | 3. Chiamo la mort' haime.             |
| "   | 4. Fa pur l'amor cor mio.             |
| "   | 5. Non voglio in donna.               |
| "   | 6. Mamma mia cara.                    |
| "   | 7. Chi vol vedere tutte le bellezze.  |
| "   | 8. Privo son d'ogni ben.              |
| "   | 9. Sto core mio se fusse di diamante. |
| "   | 10. Dardi d'amor son donna            |
| "   | 11. Di vedo e mi vogli innamorare.    |
| "   | 12. Poi che pato per te tanto dolore. |
| "   | 13. Che cosa 'l mondo mai saria.      |
| "   | 14. Donna voi mi parpate.             |
| "   | 15. Piu bella sete assai.             |

- Nr. 16. Vita mia cara, vita saporita.  
 „ 17. O Dio che potriafar.  
 „ 18. Fiorite vall' amene d'ogni dolcezza.  
 „ 19. Sola trovai la pastorella.  
 „ 20. O faccia che rallegra.  
 „ 21. O faccia d'una luna.  
 „ 22. Signora a gli occhi miei.  
 „ 23. Come possio morir se non ho vita.  
 „ 24. Per che mi fai languir.

*Mascharata a 5:*

- „ 25. Donne leggiadre che gran vogl' havete.  
 „ 26. Madonna siam' alcuni.  
 „ „ 2. p. Venuti siam 'a fine.  
 „ 27. Alla morte de sorzi.  
 „ 28. Quanto pan far volete.

*Mascharata a 6:*

- „ 29. Ble ble ble ble chiel chiel o la chila  
 (in Alto die VI. parte).

*Ballata a 6:*

- „ 30. D'una bella mattina. — Dhe non mi  
 dar. — Ella non vols' udire.

**1579a.** (*Versal*) Liber Primvs | **Missarvm** Qvatvor | Qvinque Et  
 Sex Vocvm, | Recens In Lucem Aeditvs. | (*Petit:*) Authore. | (*Versal:*)  
 Theodoro Riccio Brixiano Italo, | (*Petit:*) Illustrissimi & excellen-  
 tissimi Principis ac Domini D. Georgij | Friderici, Marchionis Bran-  
 denburgensis, Ducis Prussiae, & c. | Chori Musici Magistro. | Bez.  
 des Stb. || (*Versal:*) Regiomonti Borvssiae | (*Petit:*) in officina Ge-  
 orgij Osterbergeri: | Anno M. D. LXXIX. |

5 Stb., D. A. T. B. V et VI. vox, in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. Stephano  
 Regi Poloniae, gez. vom Komp. Regiomonti 4. Id. Juli 1579.

Exemplare: Stadtbibl. in Breslau, kompl. — Gymnasialbibl. in  
 Brieg, fehlt Tenor. — Univ.-Bibl. in Upsala, kompl.

Inhatt:

1. Missa: Sancta & immaculata, 4 voc.
2. „ Clementissime Sancte, 4 voc.
3. „ Visita quesumus, 5 voc.
4. „ Dirigatur Domine, 5 voc.
5. „ Ludovicus Dux Wirtenbergensis, 5 voc.
6. „ Vidi turbam magnam, 6 voc.

**1579b.** (*Versal*) **Magnificat** Octo | Tonorvm, Quatvor, Qvin- |  
 qve, Sex Et Octo Vocvm | (*Petit:*) recens in lucem aedita, | Authore |  
 (*Versal:*) Theodoro Riccio (*etc. wie bei den Missae 1579*) | Bez. des

Stb. || (*Versal*.) Regiomonti Borvssiae | (*Petit*.) in Officina Georgij Osterbergeri, | Anno M. D. LXXIX. |

5 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>: D. A. T. B. V. et VI. Dedic. Augusto Duci Saxoniae, gez. vom Komp. Regiomonti 4. Cal. Nov. 1579.

Enthält 8 Magnificat I.—VIII. toni 4 voc., 8 Magnificat I.—VIII. toni 5 et 6 voc. und I. toni, I. toni, VI. toni 8 voc.

Exemplare: Stadtbibl. in Breslau: D. A. T. B. Quinta & Sexta Vox, 5 Stb. — Bibl. der Marienkirche in Elbing, kompl. — Gymnasial-Bibliothek in Brieg, fehlt Tenor. — Univ.-Bibl. in Upsala, kompl. (Schluss folgt.)

## Hommel's Psalter.

(Julius Richter.)

Der Psalter nach der deutschen Uebersetzung D. Martinus Luthers für den Gesang eingerichtet von Friderich Hommel, Bezirksgerichtsrat zu Ansbach. Zweite, überarbeitete Auflage. Gütersloh, C. Bertelsmann, 1879. Oktav, 215 SS. Text, 35 SS. Notenbeilage.

Der Herausgeber dieses Buches gehört nächst Karl v. Winterfeld und Gottlieb Freiherrn von Tucher zu den seltenen Juristen der neueren Zeit, welche die vergrabenen Schätze altkirchlichen Gesanges durch wissenschaftliche Forschung und praktische Handreichung der Gegenwart wieder bekannt und nutzbar zu machen suchen. Hommel's Gebiet ist der liturgische Gesang. Vielgebraucht ist seine „Liturgie lutherischer Gemeindegottesdienste“, Nördlingen 1851; ebenso sein Psalter, welcher zuerst 1859 erschien. Der Text der Luther'schen Psalmentübersetzung, welcher den besten älteren Bibelausgaben entnommen ist, wird hier für den Gesang nach den altkirchlichen Psalmentönen so bequem als möglich zurechtgelegt. Jeder Psalmvers ist zeilenweise in zwei durch einen Asteriscus getrennte Halbverse abgesetzt, wie sie, gemäß dem Charakter der hebräischen Dichtung, aus dem Ebenmaß der Versglieder sich ergeben und einen zwischen zwei Chören wechselnden Gesang erfordern. Diese Zeilenabteilung ist nicht nach subjektivem Gefühl, sondern nach der Interpunktion des hebräischen Urtextes vorgenommen worden. In den Schlussworten jedes Halbverses sind diejenigen Silben, welche nach der melodischen Natur der Psalmentöne als Merksilben von musikalischer Bedeutung sind, durch fetten Druck ihrer Vokale für das Auge des Sängers hervorgehoben. Zu den Psalmen kommen die in den Geschichts- und prophetischen Büchern

der heil. Schrift zerstreuten dichterischen Stücke, namentlich aus dem neuen Testament die dem älteren liturgischen Gebrauch auch auf protestantischer Seite angehörenden Lobgesänge des Zacharias (Benedictus), der Maria (Magnificat) und des Simeon (Nunc dimittis). Ausführliche sachliche Unterweisungen, Psalmentabellen u. s. w. geben Anleitung für die praktische Ausführung. Eine musikalische Beilage enthält die Psalmentöne mit Orgelbegleitung in einfachen kirchlichen Harmonieen, sowie eine Auswahl einstimmiger Antiphonen zu den Psalmen je nach den Tagen und Zeiten des Kirchenjahres.

Die bisherigen Bemerkungen gelten beiden Ausgaben des Werkes. Die vorliegende neue Bearbeitung benutzt mit sorgfältiger Erwägung bis in's kleinste die inzwischen gewonnenen Ergebnisse der Wissenschaft und der Erfahrung. Die Silbenverteilung in den Schlussfällen der Versglieder, die Anpassung der schweren Textsilben an die nach dem Charakter der Melodie betonten Noten und der leichten Silben an die unbetonten Noten bietet manche Schwierigkeiten dar. Es liegt dies in der Forderung, welche hier gestellt wird, dass der naturwüchsige, ungezwungene sprachliche Rhythmus der prosaischen Rede nach einem musikalischen Schema sich ordnen soll. Es liegt dies aber auch in der Natur der deutschen Sprache. Die lateinische Sprache mit ihren knappen Formen und ihren vorherrschend sonoren Tönen lässt sich für den rezitierenden Gesang bequem handhaben; weniger bequem die deutsche, welche bei ihrer grösseren modulatorischen Beweglichkeit und bei dem mannigfachen abgestuften Lautgewicht ihrer Bestandteile neben einer Fülle vollwichtiger, klangreicher Silben auch sehr viele leichte, tonlose Silben und ausserdem eine große Anzahl halbwichtiger, mitteltöniger Silben besitzt, welche nach dem jedesmaligen Bedürfnis der Aussprache ebenso wohl als Hebungen wie als Senkungen im Redeflusse aufgefasst werden können. Wörter wie Uebelthäter, Erdboden, aufgerichtet, Gerechtigkeit, ewiglich u. s. w. haben auf einer Silbe einen Hauptton, auf einer andern einen Nebenton, und letzterer muss, wie in der deutschen Metrik, so auch im Psalmengesange, sehr oft accentuiert werden, wenn man mit dem Texte auskommen will; ebenso einsilbige Wörter von geringem Lautgewicht, z. B. von, in, mich, da, dass, ist, sind, wird u. s. w., auch der Artikel der, die, das, bisweilen selbst Flexionssilben müssen im Gesange als betonte behandelt werden, wenn die Silben gehörig untergebracht werden sollen. Dazu kommt, dass die tonlosen Silben oft an einer Stelle sich dermaßen häufen, dass im Interesse des Wohllautes eine Reduktion

derselben wünschenswert erscheint, daher eine derselben, welche es allenfalls verträgt, in diejenige Stelle der Melodie gerückt werden muss, welche eine Hebung erfordert; z. B. Ps. 46, 5: Da die heiligen Wohnungen des Höchsten sind: hier würden auf die vorletzte Senkungsstelle drei Silben zusammenfallen, daher man vorzieht zu betonen: Wohnungen des Höchsten sind. Andererseits müssen oft entschieden betonte Silben für den Gesang als unbetonte behandelt werden, zumal wenn zwei dergleichen dicht nebeneinander stehen; so das Wort „Schuld“ in Ps. 34, 23: Und alle, die auf ihn trauen, werden keine Schuld haben. In dieser Silben-Anordnung, namentlich da, wo die Ausgänge der Versglieder nicht trochäisch (oder daktylisch) sind, bestehen zwischen den Bearbeitern des vorliegenden Gegenstandes mannigfache Differenzen. Auch Hommel's Betonungen werden oft unnatürlich erscheinen; doch wird man sich meistens überzeugen, dass nicht anders verfahren werden konnte. Wie soll man z. B. Verszeilen wie diese: Ihr Inwendiges ist Herzeleid (Ps. 5, 10), Und was er zusaget, das hält er gewiss (33, 4), Und sehen das Licht nimmermehr (49, 20), So bist du doch, Gott, allezeit meines Herzens Trost und mein Teil (73, 26) in ihren Ausgängen für den Gesang zurechtlegen? Hommel accentuierte in der 1. Aufl.: Ihr Inwendiges ist Herzeleid, in der 2. Aufl.: Ihr Inwendiges ist Herzeleid; in beiden Auflagen; Und was er zusaget, das hält er gewiss; man kann auch vorschlagen: das hält er gewiss. In solchen Fällen lässt sich höchstens darum rechten, welches von zwei Uebeln das geringere sei; und so wird man noch an vielen andern Stellen trotz sorgsamster Abwägung des Lautgewichtes der Silben keine Betonung erzielen, welche als die absolut richtige bezeichnet werden kann. Solche Schwierigkeiten liegen, wie in der Natur des Gegenstandes überhaupt, so auch in der Fassung der Lutherschen Uebersetzung, welche für den Gesang nicht berechnet ist und deren Abänderung, obwohl dieselbe oft leicht und naheliegend wäre, mit Rücksicht auf die Gemeinde nicht ratsam erscheint. Uebrigens machen sich derartige Härten der Betonung im Gesange weniger fühlbar als im Sprechen. Auch verschwinden dieselben unter der Fülle desjenigen Stoffes, welcher für den Gesang sich bequem zurechtlegt. Doch wird der weniger Kundige wohlthun, einem bewährten Führer zu folgen. Jedenfalls lässt Hommel von wohlberechtigten sprachlichen, prosodischen und ästhetischen Grundsätzen sich leiten und hat nach dieser Seite hin die neue Bearbeitung vielfach geändert und meistens verbessert.

Neu eingeführt hat der Herausg. in diese 2. Aufl. den *acutus acutus*, welcher durch die Regeln der Psalmodie und des vortragenden liturgischen Gesanges überhaupt gefordert wird, in der 1. Aufl. aber aus Gründen der Opportunität noch unberücksichtigt geblieben war. Es betrifft das diejenigen Fälle, in denen das erste Glied eines Psalmenverses mit einem einsilbigen oder fremdsprachigen Worte schließt (*intonatio in pausa correpta*). In diesem Falle wird, bei Anwendung gewisser Psalmentöne, unter Weglassung der letzten Note der Melodie mit der vorletzten geschlossen. Solche Schlussilben, welche den *acutus* erhalten sollen, hat der Herausgeber nicht bloß durch fetten Druck des Vokals, sondern auch durch das dartübergesetzte Merkzeichen  $\wedge$  kenntlich gemacht, außerdem aber für den Fall der Anwendung solcher Psalmentöne, welche den *acutus* nicht gestatten, stets die beiden vorangehenden Hebungssilben für das Auge hervorgehoben. Doch hat Hommel die bezüglichlichen Regeln des lateinischen Psalmengesanges theils beschränkt, theils erweitert, und zwar in wesentlicher Uebereinstimmung mit dem vielbelesenen Kenner und Bearbeiter der Lehre von den Kirchenaccenten, Justus W. Lyra, dessen Schrift über Andreas Ornithoparchus im Jahrg. 1878 S. 105 ff. d. Bl. angezeigt wurde. Während nämlich im lateinischen Psalter Schlusswörtchen, wie *sum*, *est*, *sunt* den *acutus* empfangen, schließt Hommel die einsilbigen Formen der Hilfszeitwörter *sein*, *haben*, *werden* von dieser Regel aus und behandelt dieselben als Enclitica, welche keinen eigenen Accent haben. Nur wenn eine Form von „sein“ nicht bloße Copula zwischen Subjekt und Prädikat, sondern für sich selbst Prädikat ist, giebt er dem Worte den *acutus*, z. B. Du aber bleibest wie du bist, Ps. 102, 28.

Gewiss kann es nur gebilligt werden, wenn für einen deutschen Singepsalter das geschichtlich Ueberlieferte nicht um seiner selbst willen konserviert, sondern in Bezug auf sachliche Berechtigung und praktische Brauchbarkeit geprüft wird. Allein wenn das historische Prinzip nun einmal eine Korrektur empfängt, so kann man noch einen Schritt weiter gehen. Mit demselben Rechte können auch andere einsilbige Schlusswörter, wenn sie im sprachlichen Rhythmus entschieden in der Senkung stehen, als enklitische aufgefasst und vom *acutus* ausgenommen werden, z. B. *mich* Ps. 3, 4; *sich* 14, 5; *uns* 44, 27; *sein* = seiner 37, 13; *sie* 69, 19; *um* 5, 7; *an* 31, 18; *hin* 105, 17; *auch*: Jes. 38, 15 u. a. Auch das selbständig prädikative Zeitwort *sein*, ist keineswegs immer betont, und der Nachdruck, den das „bist“ in dem obigen Beispiel hat, liegt nicht in der

prädikativen Bedeutung, sondern in der sachlichen Beziehung auf „bleibest“.

Die Erweiterung, welche der Herausg. den gangbaren Regeln gegeben hat, besteht darin, dass nicht bloß einsilbige betonte Schlusswörter wie Gott, Teil, thut, schlug, sondern auch mehrsilbige, welche den Ton auf der letzten Silbe haben, z. B. Gesetz, Gebet, bekannt, gehört, heraus im Gesange mit dem acutus versehen werden. Dieses Verfahren entspricht durchaus einem Bedürfnisse der deutschen Sprache, während in der lateinischen derartige Betonungen kaum vorhanden sein dürften. Und hierin, nämlich in dem Bedürfnis, scharf betonte Schlussilben auch musikalisch hervorzuheben, liegt meines Erachtens der Sinn, den die Anwendung des acutus, soweit ich sehe, überhaupt hat. In Verszeilen wie: Herr, höre mein Gebet, Meine Seele ist stille zu Gott, spricht man unwillkürlich die letzte Silbe in erhöhtem und verschärftem Tone aus. Diese Steigerung des Redetones soll auch im Gesangstone ihren entsprechenden Ausdruck empfangen. Am Schlusse des 2. Versgliedes, in der Termination, verzichtet man darauf, weil hier die Melodie ihren Schluss hat, den man durch Abschneidung eines Tones nicht verstümmeln darf, wie denn auch auf dem verwandten Gebiete des choralmäßigen Lesens liturgischer Texte es wenig üblich ist, den Punkt, welchem die Schluss-Cadenz in der Psalmodie analog ist, durch den accent. acutus verdrängen zu lassen. Dagegen im Ausgange des 2. Versgliedes, in der Mediation, wo die Melodie noch im Flusse ist und nur einen relativen Ruhepunkt hat, ist jenes Verfahren angänglich, ohne die Melodie wesentlich zu alterieren, obwohl nicht bei allen Psalmmentönen. Im 1., 3. und 7. Tone hindern teils die Bindungen, teils der Umstand, dass die letzte Senkungsnote eine Steigerung des Tones bringt.

- |                    |                        |   |   |   |   |    |     |             |       |
|--------------------|------------------------|---|---|---|---|----|-----|-------------|-------|
| 1. Ton (ferial): a | .                      | . | . | . | . | b  | a   | g           | a     |
|                    | Danket dem Herrn, denn |   |   |   |   | er | ist | freundlich. |       |
| 3. „ „             | c̄                     | . | . | . | . | d̄ | c̄  | h̄          | ā c̄ |
| 7. „ „             | d̄                     | . | . | . | . | f̄ | ē  | d̄          | ē    |

Solche aufsteigende Tonwendungen von g zu a, von a zu c̄, von d̄ zu ē verschaffen sich größere Geltung als abwärts gehende, daher hier der Schlusston nicht so leicht abgeschnitten werden kann. Und wollte man ihn dennoch abschneiden, so würde die hervorzuhebende Textsilbe durch die letzte Hebungsnote keine Schärfung empfangen, der Zweck also nicht erreicht werden. Dagegen bei den übrigen Psalmmentönen ist der Tonfall in der Mediation für jenes Verfahren wie geschaffen.



2. Ton (ferial): f	.	.	.	.	.	g	f
	Lobe den Herrn, meine Seele						
4. „ „	a	.	.	.	.	g	a h a
5. „ „	c	.	.	.	.	.	d c
6. „ „	a	.	.	.	.	a	g a f
8. „ „	c	.	.	.	.	.	d c

Hier zeigt die letzte Hebungsnote jedesmal eine Steigerung, die folgende Senkungsnote einen Abfall des Tones, somit eine genaue Nachahmung des Sprechtones bei trochäischem Ausgange: — —  
Hochton, Tieftön.

Schließt nun das Versglied nicht mit einem Trochäus, sondern mit einer scharf betonten Silbe, so ist die Vorstellung die, dass der Text eine Abschneidung, eine Verkürzung erfahren hat: dass zwar die Hebungsilbe des Trochäus vorhanden, die Senkungsilbe aber abgeschnitten ist. Dem entsprechend verfährt man auch in der Melodie: man schneidet die letzte Senkungsnote weg und schließt mit der letzten Hebungsnote.

2. Ton: f	.	.	.	.	.	.	g
	Singet dem Herrn ein neues Lied						
4. „ a	.	.	.	.	.	g	a h
5. „ c	.	.	.	.	.	.	d
6. „ a	.	.	.	.	.	a	g a
8. „ c	.	.	.	.	.	.	d

Hiernach würde der acutus überhaupt nur bei solchen Schluss-silben resp. einsilbigen Wörtern anzuwenden sein, welche eine ent-schiedene Betonung haben.

Ist diese Anschauung richtig, so erklärt es sich auch, weshalb die hebräischen Wörter (meist Eigennamen) nach den Regeln des acutus behandelt werden. Denn an sich hat die Regel keinen Sinn, dass hebräische oder überhaupt fremdsprachige, lateinisch nicht deklinierbare Wörter den acutus empfangen sollen. Spricht man aber die hebräischen Wörter nach hebräischer Betonung aus, d. h. legt man den Ton auf die letzte Silbe, welche zugleich lang ist, wie das bei den meisten in den Psalmen vorkommenden Eigennamen der Fall ist, so wird jene Regel verständlich. Die Griechen, soweit sie nicht eigene entsprechende Bezeichnungen besaßen oder die hebräischen Namen griechisch umformten, ahmten die hebräische Betonung nach; sie sprachen (Accent stets auf der letzten Silbe): Siôn, Jakôb, Israël, David, Abraâm, Aarôn, Benjamîn, Hierusalêm u. s. w. Selbst Segolatformen wie Säbach, Malchizädek betonten sie

Zebee, Melchisedék; und auch in anderen Wörtern, welche den Ton auf der vorletzten Silbe haben, wie Ephrájim, Kórach, Kenáan, accentuierten sie die letzte Silbe. Die Lateiner nahmen zwar im übrigen meist die griechische Aussprache hebräischer Wörter herüber, verliessen aber die Betonung, indem sie dieselbe nach ihrer Weise umgestalteten. Dennoch behielten sie die bezüglichliche musikalische Regel bei, wie für den Psalmengesang, so für die liturgischen Lesetöne, und dehnten dieselbe auch auf griechische, lateinisch nicht flexionsfähige Wörter aus, wie z. B. Paralipomenon. Wir Deutsche folgen der Aussprache der Lateiner; wir sprechen Zíon, Jákob, Bénjamin, Jerúsalem u. s. w. Der lateinische Psalmengesang ist durch Tradition und rituelle Vorschrift an jene Regel gebunden; für den deutschen Psalmengesang aber liegt kein Grund vor, ein Verfahren beizubehalten, dessen sachliche Voraussetzung weggefallen ist. Mag die vorstehende sprachgeschichtliche Darlegung überall richtig sein oder nicht, so wird es jedenfalls dem deutschen Psalmensänger, zumal wenn er nicht hebräisch versteht, stets unnatürlich und als ein die praktische Ausführung erschwerendes Moment erscheinen, wenn er genötigt wird, im Gesange Wörter als Oxytona zu behandeln, welche nach allgemein angenommener deutscher Aussprache keine Oxytona sind. Ich schlage daher vor, für die hebräischen Wörter, soweit sie nicht, wie der Name Ham Ps. 106, 22, einsilbig sind und deshalb unter jene Regel fallen, die Anwendung des acc. acutus überhaupt aufzugeben.

Durch irgend einen Umstand, welcher vom Herausg. in einer Anmerkung mit Bedauern erwähnt, aber nicht näher erläutert wird, ist in dem vorliegenden Psalter bei sämtlichen hebräischen Wörtern, wo sie im Ausgange des 1sten Versgliedes stehen, diejenige Bezeichnung, welche für den Gesang den acutus vorschreibt, unterlassen und so durch ein eigentümliches Zusammentreffen mein Wunsch bereits im voraus erfüllt worden. Ueberhaupt haben, wie es scheint, einige der Grundsätze, nach denen bei der Silben-Anordnung verfahren worden ist, erst während der Bearbeitung ihre völlige Abklärung gewonnen. So werden in dem Druckfehler-Verzeichnis nachträglich Veränderungen in der musikalischen Accentuation einzelner Versausgänge vorgenommen. Die Verszeile Wie werden sie so plötzlich zu nichte, Ps. 73, 19, welche in ihrem daktylisch-trochäischen Ausgange sich sehr bequem für den Gesang zurechtlegt, soll die veränderte Betonung empfangen Wie werden sie so plötzlich zu nichte; und so mehrmals aus Veranlassung ähnlicher

Adverbien, wie *endlich*, *täglich*, *herrlich*. Dieses Streben, auch den Nebenhebungen ein größeres Gewicht einzuräumen, ferner das Bemühen, die mehrsilbigen Senkungen zu beschränken, vielleicht auch die Neueinführung des *acc. acutus* ist vermutlich, wenigstens in gewissem Maße, dem Einflusse der erwähnten Schrift von Lyra, sowie der Erörterung zuzuschreiben, welche im Jahrgange 1878 der Siona, Zeitschrift für Liturgie und Kirchenmusik, zwischen Hommel und Lyra über diesen Gegenstand gepflogen wurde und wahrscheinlich in die Zeit fiel, in welcher Hommel's Psalter bereits im Druck begriffen war. Ob dieser, jedenfalls mit völliger Freiheit aufgenommene Einfluss der anerkannten Besonnenheit und Exaktheit eines Mannes wie Hommel überall zum Vorteil gereicht hat, bleibt zu erwägen. Allein bei einem so eigentümlichen Gegenstande des Studiums, bei den Anforderungen, welche dasselbe an den selbstverleugnenden Fleiß in kleinen und scheinbar kleinlichen Dingen stellt, bei einem so zart zu behandelnden Stoffe, wie die deutsche Sprache es ist mit ihrer wunderbar fein und unendlich mannigfach modulierten Laut-Musik, darf es nicht wundernehmen, wenn auch der erfahrene Mann noch zu lernen und die Grundsätze seines Verfahrens stufenweise zu einer auf allseitiger Erwägung und Erprobung beruhenden Bestimmtheit auszugestalten sich bemüht.

Die Anleitung zum Psalmengesange, welche auf den Psalter und die Cantica folgt, hat in der neuen Bearbeitung bedeutend gewonnen. In der ersten Auflage war es für den Unkundigen schwierig, durch die vielen komplizierten Regeln sich hindurchzufinden; jetzt ist dieser Stoff übersichtlicher und fasslicher gestaltet. Zum Schluss folgen mehrere zur Sache gehörige tabellarische Zugaben: Psalmen im alttestamentlichen Gottesdienste, Psalmen für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, Psalmen für die täglichen Gebetszeiten der älteren abendländischen Kirche u. s. w.

(Schluss folgt.)

## Mittheilungen.

\* Zur Charakteristik des 18. Jahrhunderts dient folgende Nachricht, die Forkel in seiner musikalisch-kritischen Bibliothek (1778, 1. Bd. p. 314) mittheilt: „Paris vom März 1777. Das Liebhaber-Concert zu Paris wurde neulich mit einer Sinfonie von der Composition des Herrn *le Duc* angefangen, welche bey der Probe eine besondere Wirkung that. Mitten im Adagio wurde der bekannte Herr von St. George bey einer sehr zärtlichen Stelle, durch das Andenken an seinen verstorbenen Freund so heftig gerührt, dass ihm der Bogen aus der Hand

fiel, und Thränen auf die Geige rollten. Dieses Gefühl wurde so allgemein, dass alle, die mitspielten, ihre Instrumente niederlegten, und sich ihrer Betrübniß überließen.“ Die Notiz giebt uns zugleich die erwünschte Nachricht über den Tod des Komponisten. Nach Fétis war obiger Komponist, Simon Leduc, um 1748 (?) zu Paris geboren und 1787 gestorben. Nach obiger Notiz dagegen muss er Anfang 1777 gestorben sein. Ob das Geburtsjahr richtig ist, bedarf wohl auch noch des Nachweises.

\* Das „Halleluja, Organ für ernste Hausmusik unter Verantwortlichkeit des Verlegers“ (Chr. Friedr. Vieweg in Quedlinburg) bringt in Nr. 7 dieses Jahrganges auf Seite 45 eine Fugette „Ergänzt und mitgetheilt von Hugo“, 15 Takte lang, 1  $\flat$  vorgezeichnet mit  $\frac{1}{4}$  Takt und der Unterschrift „Nach einer in Schwaben (sic?) aufgefundenen stark beschädigten Handschrift aus dem 16. Jahrh.“ Dies ist eine arge Verkenntung der Leistungen des 16. Jahrh. Da Herr Hugo nicht angiebt was er ergänzt hat, so ist eine Bestimmung der Zeit überhaupt kaum möglich; sowie die Fugette aber jetzt vorliegt, unter Abrechnung einiger Versetzungszeichen, so gehört sie in die Mitte des 17. Jahrhunderts.

\* Luigi-Francesco Valdrighi. Musurgiana (Nr. 4). Il Violoncellista Tonelli e Suor' Maria Illuminata Corista ed Organista delle Clarisse di Carpi nel secolo XVIII. In Modena coi tipi di G. T. Vincenzi e nipoti. 1880. In gr. 8°, 53 Seit. Antonio Tonelli war den 19. August 1686 zu Carpi bei Modena geboren und starb daselbst den 25. Dezember 1765. Er war Komponist, Theoretiker und ein berühmter Violoncello-Spieler. Die letztere Eigenschaft giebt dem Verfasser Gelegenheit dem frühesten Vorkommen des Violoncells nachzugehen und er findet bereits vom Jahre 1691 ein „Trattenimento“ (Unterhaltung) „per violoncello“ als Ms. auf der Bibliothek Estense in Modena, komponirt von Domenico Galli.

\* Aus dem Kindesalter der Tonkunst. Von Filipp Mayer, Dozent der Musikgeschichte an der Innsbrucker Musikschule. Mit 21 Notenbeilagen. Innsbruck. Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung. 1880. Kl. 8°, 141 Seit. Das Büchelchen ist durch die Vorlesungen an obiger Musikschule entstanden und behandelt die Musikzustände der vorchristlichen Zeit.

\* Theorie der Musik. Ein Leitfaden für den wissenschaftlichen Unterricht von Dr. F. Zelle. Berlin, 1880. Verlag von H. Th. Mrose. In 8°, 99 Seiten und 1 Tafel. Von Seite 73 ab ist die Entwicklungsgeschichte der Musik in Kürze abgehandelt.

\* L'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano. Prezzo netto fr. 6,00. Firenze presso G. G. Guidi, 1880. In kl. 8°, 3 Bll. und 51 Seiten. Partitur in der bekannten Miniaturnoten-Ausgabe hergestellt, die an Kleinheit ihres Gleichen sucht und zum Verderben jedes Auges erfunden zu sein scheint. Wie weit die Ausgabe korrekt ist, habe ich nur auf den zwei ersten Seiten geprüft und bis auf Weniges einen getreuen Abdruck des Originals mit allen Ungenauigkeiten und Hinzufügung noch weiterer Ungenauigkeiten gefunden. Dennoch ist die Ausgabe für den Historiker von Wert, da der Originaldruck zu den Seltenheiten gehört. Auch kann sie als Ergänzung zum nächsten Bande der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke dienen, da dort nur etwa die Hälfte derselben Oper aufgenommen ist, doch in splendorer Ausstattung, kritisch hergestelltem Texte nebst Musik und ausgesetztem Generalbass.

\* D. Thomae Aquinatis De Arte Musica nunc primum ex Codice Bibliothecae Universitatis Ticinensis, edidit et illustravit Sac. Guarinus Amelli Alter e Custodibus Bibliothecae Ambrosianae (Mediolani 1880. Typographia S. Josephi, Via S. Caloceri N. 9). Ohne Ort und Verleger. Rückseite des Umschlages: Apud Calcographiam Musica Sacra-Mediolani, Via S. Sofia Nr. 1. Pretium Fr. 2. In gr. 8°, 2 Bll. und 29 Seiten. Preis 1,60 Mk. — Thomas von Aquin war bisher in der Musikgeschichte nur bekannt als Verfasser einiger geistlichen Gesänge und die Auffindung obigen Tractates in der Universitäts-Bibliothek zu Pavia durch Guerrino Amelli ist für die mittelalterliche Musik-Geschichte ein Ereignis. Dem Abdrucke des Tractates geht eine italienisch geschriebene Abhandlung von 15 Seiten voraus, die sich sehr eingehend mit dem Verfasser, mit der mittelalterlichen Musiktheorie und dem vorliegenden Tractate beschäftigt. Dieser folgt dann auf 6 Seiten der Tractat selbst, darauf „Note“ und ein Verzeichnis der Werke Thomas' von Aquin.

\* Die Matthäus-Passion von Melchior Vulpus, welche ich im Jahrgange 1879 S. 73 ff. d. Bl. nach einem zu Glashütte vorhandenen Manuscr. beschrieben habe, existiert, wie sich jetzt herausgestellt hat, auch gedruckt und befindet sich im Besitz des Herrn Prof. Phil. Spitta zu Berlin, durch dessen Güte mir das Werk zur Ansicht verstattet worden ist. Der Titel lautet:

Das Leiden vnd | Sterben | VNsern HErrn Er- | lösern Jesu Christi, aufs dem heiligen | Evangelisten Matthäo, nach den Personen mit | vier Stimmen *Componirt*, vnd in | Druck verfertigt, | Durch | *Melchorem Vulpium*, | zu Weinmar *Cantorem*. | (Holzschnitt, Christum am Kreuz darstellend) Gedruckt | Zu Erfurd, bei Martin Wittel, In vorlegung | Catharinen Birnstiels Erben. | Anno | M.DC. XIII. |

Dedication an Bürgermeister, Richter und Rat zu „Weinmar“ und an die Bürgerschaft und christl. Gemeinde daselbst. Folio, ohne Paginierung: 1 Blatt Titel und Ded., 15 Blätter Notendruck von A ij bis D iiij. Vollständig erhalten, so dass die in dem Manuscr. von Glashütte fehlende Anfangspartie des Tonwerkes hier unverletzt vorliegt. Die Noten sämtlicher Rezitative, welche in der Form der Semibrevis, in den Schlussfällen oft auch in Form der Brevis gedruckt sind, hat eine spätere Hand durchgängig mit Dinte schwarz ausgefüllt, wahrscheinlich um diese Partien von der mensurierten Musik der Chöre für das Auge des Sängers resp. des Dirigenten zu unterscheiden. Die Chorstimmen sind einander gegenüber gedruckt. Das Werk dürfte in dieser Vollständigkeit ein Unicum sein. Ein 2tes, aber defektes Exemplar, ohne Titelblatt, befindet sich auf der Königl. Bibl. zu Berlin, für welches die Autorschaft des Vulpus durch Vergleichung mit dem Exemplar des Herrn Prof. Spitta festgestellt worden ist. In den mir zugänglichen bibliographischen Hilfsmitteln zur Musikgeschichte habe ich diese Passion von Vulpus nirgends genannt gefunden. *Julius Richter.*

\* Auf mehrfache Anfragen kann ich das „Musikalische Lexicon auf Grundlage des Lexicon's von H. Ch. Koch, verfasst von Arrey von Dommer“ (Heidelberg, Mohr. 1865, 1 vol. in gr. 8°) als ein sehr brauchbares Buch empfehlen, welches im Fache der Musikwissenschaft auf jede Frage Antwort erteilt und manches bändereiche Musik-Conservations-Lexicon ersetzt.

\* Was ist ein *Organo di legno*? Alle neueren Lexica erklären es als eine Holzharmonika oder Strohfidel und die älteren Werke über Instrumente, wie z. B. Praetorius, führen es nicht an. In Monteverde's Orfeo, welcher nächstes Jahr im 1. Teil der Oper erscheint, Publikation Bd. X, werden sogar 2 Organi di

legno verwendet und ist öfters als Begleitungs-Instrument nur ein *Organo di legno* genannt. Es kann daher meiner Meinung nach nur ein Tasteninstrument sein, welches fähig ist einen Accord leicht erklingen zu lassen, was bei einer Strohfidel doch nicht der Fall sein kann. (Burney sagt von der Strohfidel, die er selbst noch gehört hat, sie ist grell im Ton; obiges Instrument verwendet Monteverde aber gerade bei sanften Stellen.) Da ich ferner durch fleißiges Nachsuchen in älteren italienischen Werken gefunden habe, dass der Italiener unter einem *Organo* stets ein orgelartiges Instrument versteht, so erkläre ich ein *Organo di legno* für eine kleine tragbare Orgel mit ein oder zwei Flötenstimmen, denn ein *Organo di legno* würde eine hölzerne Orgel heißen und daher den Gegensatz zum *Regale*, welches ein oder zwei Schnarrwerke hat, bilden. Auch das Letztere verwendet Monteverde bei obiger Oper, doch nur einfach besetzt. Ein gegenseitiger Meinungsaustausch, auf Quellencitate gestützt, wäre wünschenswert.

\* Zu der auf Seite 151 angezeigten Handschrift, einer Bearbeitung der Stefani'schen Duette, habe ich auf der königl. Bibliothek zu Berlin, Teschner-Sammlung Bd. 96, ein zweites Exemplar gefunden, welches den Namen des Bearbeiters trägt und zwar von Teschner's Hand, der, wie er mir selbst sagte, ihn recht gut kannte. Es ist der Gesanglehrer, Theaterdirektor und Komponist *August Ferdinand Häser*, welcher den 1. November 1844 in Weimar, 65 Jahr alt, starb. Wenn ich auf Seite 154 sagte, dass die Bearbeitung wahrscheinlich einen recht musikalischen Dilettanten zum Verfasser hat, so muss ich jetzt allerdings das Urteil dahin ändern, dass Häser oft einen recht liederlichen dilettantenhaften Klaviersatz schreibt und neben stilistisch Vortrefflichem, wieder gedankenlos die Hände voll Noten nimmt, wie man es bei Dilettanten gewöhnt ist, wenn sie auf dem Klaviere phantasieren. Das von mir angegebene Alter der Bearbeitung hat demnach seine Richtigkeit.

E.

\* Als Mitglied ist der Gesellschaft für Musikforschung beigetreten Herr Dr. F. Gehring in Wien.

\* Herr Francesco Florimo übersendet uns folgenden Prospekt: *La Scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatorii, con uno sguardo sulla storia della musica in Italia per Francesco Florimo*. Opera che verrà divisa in quattro volumi, che conterranno: I. Volume: Come venne la musica in Italia, ed origine delle scuole italiane. II. e III. Volume: Cenni Storici sulla Scuola Musicale di Napoli, e Biografie dei maestri usciti da' nostri Conservatorii. IV. Volume: Elenco delle opere in musica rappresentate ai teatri di Napoli dal 1668 al 1878, con cenni sui teatri e sui poeti melodrammatici. L'Opera comincerà a veder la luce nella Primavera del 1880. Ciascun Volume costerà Lire Cinque. Si comincerà la pubblicazione dal IV. Volume. Dirigere le domande di Associazione a Francesco Florimo nel Collegio di Musica di S. Pietro a Majella — Napoli.

Bestellungen nebst Einzahlungen ist der Redacteur dieser Blätter erbötig anzunehmen und zu befördern, den Lire (Franc) mit 80 Pf. herechnet, also Summa 16 Mk. und 40 Pf. Postauslagen.

\* Katalog von Kirchoff & Wigand in Leipzig. Nr. 591, Sept. 1880. Enthält 1541 Nrn. in alphabetischer Ordnung, praktische, theoretische und geschichtliche Werke enthaltend.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“, 2. Bd. Seite 77—84.

---

Verantwortlicher Redacteur Robert Eitner, Berlin S.W. Bornburgerstr. 9. I.  
 Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.

# MONATSSCHRIFT

für

# MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

**XII. Jahrgang.**  
**1880.**

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 3 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition  
der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl.  
in Berlin W. Leipzigerstrasse 107. Bestellungen nimmt  
jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

**No. 12.**

## Chronologisches Verzeichnis der Druckwerke Teodoro Riccio's.

(Schluss.)

**1580.** (*Versal:*) Secvndvs Liber | Sacrarum Cantio- | nvm,  
Qvas Vvlgo Motectas Ap- | pellant: Qvinque, Sex, Octo Et Dvo-  
(*Petit:*) decim uocibus compositorum: quae tam uiuae uoci, quam  
omnibus Instrumentis sunt accomodatae. | (*Versal:*) Avtore | (*Petit:*)  
Theodoro Riccio Brixiano, Italo. | Illustrissimi & excellentissimi  
Principis ac Domini, Domini Geor- | gij Friderici, Marchionis Bran-  
deburgensis, Ducis Bo- | russiae, & c. Chori Musici Magistro. | (*Versal:*)  
Tenor | (*Petit:*) Cum gratia & priuilegio S. R. M. Poloniae. | (*Versal:*)  
Regiomonti Borvssiae In Officina | (*Petit:*) Typographica Georgij  
Osterbergeri: | M. D. LXXX. |

6 Stb. in kl. quer 4°. Dedic. Domino Ludovico, Duci Wirten-  
bergensi, et Comiti Mumpelgartensi etc. Gez. vom Komponisten:  
Regiom. Boruss. 17. Cal. Augusti 1580. Am Ende der Stb. noch-  
mals die Druckerfirma und das Druckerzeichen.

Exemplare: Staatsbibl. München kompl. — Bibl. der Marien-  
kirche in Elbing, 5 Stb. (VI. vox fehlt.) — Stadtbibl. in Köln: T. B. V.  
— K. Univ.-Bibl. in Königsberg in Preussen nur VI. vox ohne Titel.  
— Univ.-Bibl. in Upsala kompl.

### Inhalt:

1. Benedicta sit, 5 voc.
2. Quem vidistis, 5 voc.

3. 2. p. Dicite quid nam.
4. Sponso Deus ut, 5 voc.
5. Tribularer si nescirem, 5 voc.
6. 2. p. Secundum multitudinem.
7. Tanto tempore, 5 voc.
8. Derelinquat impius, 5 voc.
9. Benedictus Deus, 5 voc.
10. 2. p. Ut possimus.
11. Pretiosa in conspectu, 5 voc. paribus.
12. 2. p. Vota mea Domino.
13. Alme patris fili Jesu, 5 voc.
14. 2. p. Virgo peperis.
15. Salve Princeps, 5 voc.
16. 2. p. Eya ergo.
17. 3. p. Et vitam.
18. Lauda Syon, 5 voc.
19. 2. p. Sit laus plena.
20. Adorna thalamum, 5 voc.
21. 2. p. Accipiens Symeon.
22. Hodie coeli aperti, 6 voc.
23. 2. p. Quid est tibi.
24. Dum complerentur, 6 voc.
25. 2. p. Dum ergo.
26. Viri Galilei, 6 voc.
27. Vidi turbam, 6 voc.
28. 2. p. Redemisti nos.
29. Hodie beata, 6 voc.
30. Tu qui conjugii, 6 voc.
31. 2. p. Atque thori.
32. Gaudeamus omnes, 6 voc.
33. Rex Christe tibi, 6 voc.
34. De profundis, 8 voc.
35. Ecce amica mea, 12 voc.
36. En coeli et terra, 12 voc.
37. 2 p. Majus opus.

**1581.** (*Versal:*) Theodorvs Ricciivs Bri- | xianvs, Italvs, Apvd  
 Illvstrissi- | mvm Borvssiae Principem Chori | Mvsici Magister, D. M.  
 Iohanni Wer- | (*Petit:*) nero. Sponsae fratri. S. | Dent alij auratas  
 gemmas, patorasqz nitentes, | (*etc. noch 4 Zeilen, darauf die 5:*)  
 (Mufarum cultor Wernere pijsime) nostrum. | (*Versal:*) Tonor. | Re-  
 giomonti Borvssiae Typis | (*Petit:*) Georgij Osterbergeri. Anno  
 salutis, 1581.

5 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Rück. des Titelbl. der Text: Felix illa  
 dies, 5 voc. 2. p. Ecce tibi pia. 2. Bl. die Musik. 3. Bl. über-  
 schrieben:



Aliud Epithalamium in nuptias easdem, Iohannes Eccardus Mulhufinus. Darunter die Musik auf den Text: Gaudens gaudebo in Domino, 5 voc. 2. p. Quasi sponsum sacerdotali ornavit. 4. Bl. weifs.

Exemplare: Stadtbibl. in Danzig, kompl. — K. Univ.-Bibl. in Königsberg in Preussen: A. T. B. und D., V. u. VI. vox im Ms. Katalog S. 19 Nr. 75 (12).

**1582.** (*Versal:*) Paraphrases Psalmorum Graduum | CXXXIII. | (*Petit:*) Ecce quam bonum & quam iucundum, & c. | & CXXXIII. | Ecce benedicite Domino omnes serui Domini, & c. | (*Versal:*) In Honorem | Magnificentiss. D. Re- | ctoris, D. Christiani Illvstriss: | Brvnovicensium Et Lvnebvrgensium Dvcis: | Spectabilis D. Decani, Totivsque Collegii | Philosophici Amplissimi: | (*Petit:*) Cum decerneretur gradus Magisterij Philosophici, Reuerendis, | honestis & doctis uiris | M. Nicolao Martino Saganensi Silesio. M. Georgio poltzinio Butouienfi Pomerano. | M. Iohanni Leuckenrodio Nebraeo Thuringo. M. Henrico Mollero Dethmarfo. | M. Christophoro Benitio Regiomontano Boruf. M. Fabiano Weis Strelensi Silesio. | M. Gasparo Berbando Regiomontano Boruffo. M. Iosuae Thomae Stolpenfi Pomerano. | (*Versal:*) In Inclyta Academia Regiomontana | (*Petit:*) Harmonijs Muficis ornatae. | Pridie Nonas Aprilis & actus promotionis publici. | ANNO M. D. XXCII. |

Rückseite der Titelblätter:

Paraphrasis Psalmi | CXXXIII. Davidici | Ecce quam bonum & quam iucundum, & c. | Harmonijs muficis ornata à | THEODORO RICCIO BRIXIENSI | Italo, Illustr. Borussiae Principis Chori Mufici Magistro.

Folgt der Text: „O quam beatum est“ und Bl. 2 die Musik dazu, a 5 voc., mit dem 2. pars „Ut vos Sionis decidens jugum“.

3. Bl. Paraphrasis Ps. 134. Ecce nun benedicite etc. von „Johanne Eccardo Mulhusino | Thuringo, eiusdem Illustris: Borussiae | Principis Mufico“. | Folgt der Text: Domini ministri und Rückss. des Bl. nebst Bl. 4 die Musik dazu, a 5 voc., mit dem 2. Thl.: Et vos beabit Dominus. Unten die Druckerfirma:

Regiomonti Borussiae In | officina Georgij Osterbergeri, Anno 1852.

5 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Exemplare: Stadtbibl. in Danzig, kompl., mit der hds. Bemerkung Anno 1625 Mense Sept. der Stadt geschenkt von Raphael Cnofius. — K. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr.: A. T. B. und hds. D. u. V. zu O quam beatum, S. 19 Nr. 75 (9) und Nr. 76 (1).

**1584.** Hymenaeus | in honorem nupti(a)- | rvm ornatissimi . . . viri Philippi Davveli Chori musici apud Lebenicenses Regiomont. gubernatoris, Sponsi . . . Theodoro Riccio Brixiano, Italo, Boruss. principis &c. chori musici magistro authore. || Regiomonti Boruss. offic. Georgii Osterbergeri, Anni 1584.

Alt, Tenor u. Bass à 2 Bll. in kl. quer 4<sup>o</sup> vorhanden in der Kgl. Univ.-Bibl. in Königsberg i/Pr.

1. Laeta dies tandem claro diluxit Olympo, 5 voc.

2. Vivite per seros animis concordibus, 5 v. Nach Jos. Müller's Katalog mitgeteilt.

**1590.** Bez. des Stb. | (*Versal:*) **Sedecim Psalmi** | qui non solum ad placitum | per anni circulum, verum etiam | (*Petit:*) praecipue ad Vesperas Dominicis et Festis diebus decantari possunt. | His accefferunt quaedam Motecta et quatuor Magnificat, partim nova, partim | antea vifa, nunc vero aucta cum Litaniis Octo Vocum. | (*Versal:*) Authore Theodoro Riccio Brixiano Italo, | (*Petit:*) Serenissimi Borussorum Ducis etc. Chori Musici Magistro. | Drz. || Venetiis apud Angelum Gardanum. M. D. LXXXX. | (Folgt der Index.)

8 Stb. in kl. quer 4<sup>o</sup>. Dedic. Reverendissimo Principi etc. Ernesto, Episcopo Pabepergensi etc. Gez. vom Komp. Onoldi 1590. Th. Riccius Brix. It. Chori Musici in aula illustri Onoldina Marchionis Brandenburgici etc. Magister.

Exemplar: Dr. Proschesche Bibl. in Regensburg, nur Cantus sec. Chori vorhanden.

#### **Inhalt, 8 vocum.**

1. Dixit Dominus Dom. meo. Nr. 1.
2. Confitebor tibi Domine. Nr. 2.
3. Beatus vir, qui timet. Nr. 3.
4. Laudate pueri. Nr. 4.
5. Laudate Dom. omn. gentes. Nr. 5.
6. Credidi propter quod loc. sum. Nr. 6.
7. In exitu Israel. Nr. 7.
8. 2. p. Deus autem noster in coelo.
9. 3. p. Benedixit domus Israel.
10. Beati omnes. Nr. 8.
11. Laetatus sum in his. Nr. 9.
12. Nisi Dominus aedificaverit. Nr. 10.
13. Lauda Hierusalem. Nr. 11.
14. Domine probasti me. Nr. 12.
15. 2. p. Confitebor tibi mirabilia.
16. Confitebor tibi Dom. (Ps. 137.) Nr. 13.
17. De profundis clamavi. Nr. 14.
18. In convertendo. Nr. 15.

19. Memento Domine David. Nr. 16.

20. 2. p. Juravit Dominus.

(Die Psalmen sind sämtlich zweichörig durchkomponirt.)

*In Resurrectione Dom.*

21. O sacra victoria. Nr. 17.

22. Qualis amor qualis in admeti conjugē fulsit. Nr. 18.

23. 2. p. Optime Christe tuam blande complectere sponfam.

24. De profundis. (ohne Gl. P.) Nr. 19.

*In Ascensione Dom.*

25. Psalle caelica modulis. Nr. 20.

26. 2. p. Ergo fac stabile.

27. Angelus autem Dom. descendit. Nr. 21.

28. 2. p. Erat autem aspectus ejus.

*Magnificat.*

29. Magnificat primi toni. Nr. 22.

30. Magnificat secundi toni. Nr. 23.

31. Magnificat primi toni. Nr. 24.

32. Magnificat secundi toni. Nr. 25.

*Litaniae.*

33. Litaniae omnium Sanctorum. Nr. 26.

(Nur im Auszuge bis: Omnes Sancti et Sanctae Dei, womit diese Litanei schließt.)

Mitteilung des Herrn Dr. G. Jacob in Regensburg.

## Hommel's Psalter.

(Julius Richter.)

(Schluss.)

In der musikalischen Beilage sind die Psalmentöne unverändert geblieben. Hommel folgt der römischen Fassung der Psalmentöne, weil er dieselbe als die korrekteste erkennt, und giebt auch die dort üblichen Differenzen in der Termination. Da die Auswahl unter letzteren nach den Antiphonen sich richtet, so wäre es für die häufigen Fälle, dass vom Gebrauch der Antiphonen noch Abstand genommen werden muss, zweckmäßig gewesen, unter den verschiedenen Schlussfällen jedesmal den gebräuchlichsten hervorzuheben. Das vielbestrittene  $\flat$  des 5. Tones ist diesmal nicht generell vorgezeichnet, sondern über die betreffende Note zur Wahl gestellt; es soll gebraucht werden bei Anwendung derjenigen Antiphonen, deren Tonart  $F =$  ionisch ist, dagegen wegleiben, wenn der Psalm unter einer Antiphon gesungen wird, die das  $\flat$  nur zufällig hat, also entschieden lydisch ist (nicht „lyrisch“, wie durch Versehen gedruckt ist). Den provinziellen deutschen Typus der Psalmodie, wie er in

den lutherischen und den köln-münster'schen Singweisen sich darstellt, hat Hommel nur im Ansätze des tonus peregrinus zum Lobgesange der Maria berücksichtigt. Letzteres hätte noch öfter geschehen können, namentlich im 4. Psalmton, dessen Ausgang *a g a c g e* (mit dem charakteristischen *c*, wo die römische Fassung *h* hat) welcher durch seine Verwebung in das Luther'sche *Te Deum* historisch geworden ist. Zum 6. Tone ist die Anwendung des *acc. acutus* nachzutragen, wie solche bei namhaften Lehrern des gregorianischen Gesanges, z. B. Joh. Georg Mettenleiter, *Enchiridion chorale*, S. 78, und Franz Xaver Haberl, *Magister choralis*, S. 121, zu finden ist und aus der Natur der Sache sich ergibt.

Die Antiphonen werden im Vergleich zur 1. Aufl. vollständiger und im engeren Anschluss an die älteren liturgischen Ordnungen dargeboten. Die Uebertragung der Singweisen vom lateinischen auf den deutschen Text lässt eine kundige Hand erkennen. Gregorianische Gesänge in lauter gleichförmigen Noten zu schreiben und den melodischen Rhythmus dem Gefühl des Sängers zu überlassen, wie hier bei den Antiphonen geschehen, ist nicht ratsam. Die alte Choralnotenschrift hat bekanntlich eine Abstufung der Tonzeichen je nach ihrer Geltung, obwohl der Zeitwert derselben nicht genau bemessen ist. Diese Abstufung ist nicht überflüssig. Für einstimmige Gesänge benutzt man am besten auch heut jene Choralnotenschrift, sei es die römische, sei es die lutherische resp. köln-münster'sche. Mehrstimmige Gesänge schreiben sich nicht gut in dieser Tonschrift. Für solche hat man neuerdings einen Ersatz gesucht in der jetzigen Mensuralnotenschrift; doch ist dieser Ersatz unvollkommen, weil die Mensuralnote eine genau bemessene Zeitgeltung hat, was für gregorianische Gesänge nicht beabsichtigt wird. Das relativ Beste dieser Art scheint mir die von J. G. Mettenleiter gewählte Abstufung zu sein: *Minima*, *Semibrevis*\*) und *Semibrevis* mit Fermate, obwohl man auch hier sich erst gewöhnen muss, mit den Zeichen eine von ihrer gewöhnlichen Geltung abweichende Vorstellung zu verbinden; denn die *Minima* soll nicht genau die Hälfte der *Semibrevis* bedeuten, und die Fermate soll nicht einen Ruhepunkt, sondern die starke Hervorhebung einer Note inmitten einer melodischen Phrase bezeichnen. Falls man nichts Besseres hat, schlage ich vor, durchgängig die heutige Form der *Semibrevis* anzuwenden, dieselbe aber derartig abzustufen, dass für leichte Noten

---

\*) *Minima* ist die heutige halbe Note und *Semibrevis* die ganze Note.

eine kleine, für schwerere eine merkbar größere und für ganz schwere Noten eine große fettgedruckte Form der Semibrevis gewählt wird. Auf diese Weise kann man sowohl die bloße Melodie als auch den harmonischen Satz gregorianischer Gesänge schreiben. Arsis und Thesis der Tonreihen werden für das Auge des Sängers genügend hervorgehoben, und der Irrtum, als handle es sich um abgezählte Zeitmaße, ist nach Möglichkeit ausgeschlossen.

Trotz der gemachten Ausstellungen dürfte das vorliegende Werk das Beste enthalten, was gegenwärtig für den deutschen Psalmen- gesang überhaupt vorhanden ist. Dasselbe wird um der Sorgfalt willen, mit welcher die Materie der Textunterlegung in den Schlüssen hior systematisch behandelt wird, auch von den Lehrern des lateinischen Psalmengesanges mit Interesse beachtet werden; denn die Schwierigkeit in der Abwägung des Lautgewichtes der Silben, die Nötigung, unter Umständen auch minderwertige, selbst leichte oder Flexionssilben im Gesange zu accentuiren, liegt in der lateinischen Sprache ebenso vor wie in der deutschen, wenn auch nicht in demselben Umfange; und von Schwankungen und Ungenauigkeiten sind Ritual- und Lehrbücher in diesem Punkte keineswegs frei. Hommel's Psalter ist aber besonders denjenigen Kirchenchören zu empfehlen, welche aus der Zeit her, wo man auf evangelischer Seite zum Teil ohne Sachkenntnis den Psalmengesang wieder aufnahm, noch heute der Neithardt'schen Theorie einer mechanischen Silbenabzählung folgen, wie man das in namhaften Kirchen von Berlin sonntäglich hören kann. Denn wenn dort z. B. gesungen wird

g a c̄ . . . . d̄ c̄

(8. Ton) Bringet her dem Herrn, ihr Gewaltigen

c̄ d̄ c̄ c̄

anstatt: Gewaltigen,

a c̄ a . . . . b a g f

oder (ton. peregr.) Meine Seele erhebet den Herren

a b a a g f

anstatt: erhebet den Herren,

a g a a . . . . g a h a

oder (4. Ton) Ich freue mich dess, das mir geredet ist

a g a h a a

anstatt: das mir geredet ist,

so wird durch derartige Verschiebungen des Tonaccentes, wie sie in jedem folgenden Verse in bunter Mannigfaltigkeit wiederkehren müssen, der der Singweise immanente Wellenschlag des Tonflusses,

wie er in Hebung und Senkung sich darstellt, turbiert, und der Melodie-Körper, welcher in den markierten Tönen sein Knochengertüst hat, wird zerstört.

### Alte Recensionen.

\* Wie unbekannt Franz Schubert einst selbst in Wien war, beweist folgende Kritik, welche wahrscheinlich Ignaz Ritter von Seyfried, der Redacteur der Allgemeinen musikalischen Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (Wien bei Steiner und Comp.) im Jahre 1820 in Nr. 49 schrieb. Am 14. Juni genannten Jahres waren auf dem k. k. Hofopern-Theater in Wien zum ersten Male *die Zwillingsbrüder*, Posse mit Gesang in einem Aufzuge, Musik von Herrn *Franz Schubert* gegeben. Nach einer etwas weitschweifigen Einleitung, die von den Pflichten eines Kritikers handelt, und sehr gnädig auf die armen Kunstjünger, wozu er auch Schubert zählt, herabsieht, fährt er fort: „Herr *Schubert* war uns bisher durch einige verdienstvolle Romanzen bekannt; von seiner Oper, die er bescheiden unter dem Titel: Posse erscheinen lässt, wurde zwar schon Ende 1818 gesprochen, doch bekamen wir sie trotz mächtiger Verwendung erst jetzt zu Gesichte. Sie beurkundet ihren Verfasser als einen talentvollen Kopf, voll Kraft und Erfindungsgabe, ein Hauptvorzug, da sich alles andere erringen lässt; sie beweiset aber zugleich, dass Herr Schubert mehr Fähigkeit zum Tragischen als zum Komischen hat, daher wir ihm sehr rathen, das erstere Fach für jetzt wenigstens zu wählen. Die Musik der *Zwillingsbrüder* hat viel Originalität, manche interessante Parthien, und ist declamatorisch richtig; darin liegt aber ein Flecken des Werkes, dass die Empfindungen einfacher Landleute in einem komischen Sujet viel zu ernsthaft, wir möchten sagen schwerfällig aufgefasst, sind“ u. s. f. Nach sehr weisen Ratschlägen, unter denen sich auch folgender befindet: „Ueberhaupt muss man sogar den Schein vermeiden, dass man originell sein will, man muss es sein“, spricht er über die einzelnen Teile der Komposition. Bei der Ouvertüre findet er die Modulation hart, wozu noch die „zu zerstreute Instrumentirung“ beiträgt. Die Introduction musste auf Verlangen wiederholt werden, doch sagt er „was indessen der ein Paar Mahle gerade vor der Cadenz vorkommende, und sich sogleich wieder auflösende Moll-Accord soll, begreifen wir nicht; uns schien er bloss sonderbar.“ In der Weise giebt er dem Meister

Schubert zu jeder Arie, zu jedem Chor die bestgemeintesten Ratschläge, wie man es etwa bei einem Anfänger thut. Am Schluss erwähnt er, dass das Ende der Posse „zu einem Parteienkriege Anlass gab, indem Herr Schubert's Freunde ihn heraustrufen wollten, viele Schlangen aber dagegen sich vernehmen ließen. Der größte Theil der Zuhörer blieb ruhig bei diesem Streite, der die Kunst nicht eigentlich betraf, denn der Verfasser hatte weder das Eine noch das Andre, sondern bloss Ermunterung verdient.“

Weit schlechter kam *Beethoven* einst weg. In der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1799 (1. Jahrgang p. 570) heisst es über die 3 Sonaten für Fortepiano mit Violine, opus 12: „Recensent, der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, muss, nachdem er sich mit vieler Mühe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durchgearbeitet hat, gestehen, dass ihm bei dem wirklich fleissigen und angestregten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist un-leugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang; aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dass man alle Geduld und Freude dabey verliert. Schon hat ein Recensent (M. Z. Nr. 33) beynahe dasselbe gesagt, und Rec. muss ihm vollkommen beystimmen. — Unterdess soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von grossem Nutzen seyn. Es giebt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammensetzung, das, was man Widerhaarig nennen könnte, lieben, und wenn sie diese Sonaten mit aller Präcision spielen, so können sie, neben dem allgemeinen Selbstgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu seyn scheint.“

Der letzte Satz ist wirklich geeignet einen weniger begabten Mann dumm zu machen. Die Kritik, von der oben gesprochen wird, steht in demselben Jahrgange pag. 366 und betrifft die Variationen: „Ein Mädchen oder Weibchen“ und „Mich brennt' ein heißes Fieber“ (die Recension ist mit M . . . . gezeichnet). Hier heisst es: „Dass Herr van Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sey, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejahet werden dürfte. Recensent will damit nicht sagen, dass ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, dass die, über das Thema: *Mich brennt ein heißes Fieber*, Herrn B. besser gerathen sind, als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner früheren Jugend gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Herr B. in den Veränderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind“ u. s. f. „Will man Anweisung haben, wie ein gut gewähltes Thema zu bearbeiten ist, so studiere man vornehmlich ein Werkchen, das, so viel ich weifs, wenig, und ganz gewiss nicht nach Verdienst bekannt worden ist — Voglers Beurtheilung der Forkelschen Variationen über das englische Volkslied *God save the King* (Frankfurt bey Varrentrapp & Wenner). Man halte diese Schrift nicht etwa für eine bloße gewöhnliche Recension; ihr eben so genialischer als gelehrter Verfasser zeigt darin nicht nur, was an jenen Variationen zu tadeln, nicht nur, wie es besser zu machen, sondern überall auch, warum es zu tadeln sei“ etc.

---

### Biographische Raritäten.

Es giebt einen Komponisten Claudio Casciolini, den kein Lexikon erwähnt, und doch sind von ihm bereits 11 geistliche kleinere und gröfsere Gesangswerke, darunter zwei Messen in neuen Ausgaben erschienen; mehrere davon schon in verschiedenen Auflagen. In meinem Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke füge ich dem Autornamen bei „scheint am Anfange des 18. Jahrh. gelebt zu haben“ und schloss ich dies aus dem Charakter der mir vorliegenden Compositionen. Nun finde ich aber in einem Kataloge der kgl. Bibl. zu Berlin von Espagne's Hand die Bemerkung bei Casciolini,



dass Fétis den Autor unter Casciatini (Claude) verzeichnet. Bei näherer Untersuchung findet sich noch, dass Fétis zwei Claude Casciatini anführt, den einen als Komponist der römischen Schule ohne Zeitbestimmung und den anderen als Sänger an der Kirche *S. Lorenzo in Damaso* zu Rom, der in der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrh. lebte. Worauf Fétis diese Angaben stützt, ist nicht bekannt, doch das Verzeichnis der Werke beider Komponisten, welches er folgen lässt, enthält beiderseitig diejenigen Gesänge, welche bis jetzt von *Casciolini* bekannt geworden sind.

Proske im 2. Bd. seiner *Musica divina* schreibt Seite XXVI: „Ueber diesen namhaften Meister (Claudio Casciolini) fehlen unbegreiflicher Weise bestimmtere Angaben. Aus den wenigen zerstreuten Notizen (sic?) lässt sich mit Wahrscheinlichkeit entnehmen, dass er der römischen Schule angehört; und dass er zu den größten Zierden dieser Schule gehörte, dafür bürgen seine hinterbliebenen Werke. Unter diesen tritt das achttimmige Ostermotett „Angelus Domini“ glänzend hervor. Die Zeit seiner Wirksamkeit scheint in die Anfänge des 18. Jahrhunderts zu fallen. Einen reichen Schatz von Kompositionen verwahrt das Musikarchiv des *Abbate Santini* in Rom.“ Aus allem diesem erhellt, dass Fétis Angaben auf mehrfachen Irrtümern beruhen, dass es also statt Casciatini „Casciolini“ heißen muss und beide Biographien ein und denselben Autor betreffen. Nach nochmaliger Prüfung der mir zur Hand befindlichen Kompositionen Casciolini's, bestätigt sich die von Proske angegebene Zeit. Casciolini ist ein Verehrer des sogenannten Palestrina-Stiles und er ist in der Nachbildung desselben oft so getreu, dass man glauben könnte eine Komposition des 16. Jahrhunderts vor sich zu haben. So z. B. die in Proske's *Musica divina*, Bd. 2, p. 474 veröffentlichte Motette „Istorum est enim“, die sich nur in Kleinigkeiten als das Machwerk späterer Zeit verrät. Mehr tritt der Charakter des 18. Jahrh. in der 3stimmigen Motette „Panis angelicus“ hervor (Seiler 1870, Heft 1 p. 35).

Schon glaubte ich eine ähnliche Teilung eines Autors in zwei zu verschiedenen Zeiten scheinbar lebenden Mannes entdeckt zu haben, als ich bei weiterem Nachsuchen mich überzeugte, dass wir es hier wirklich mit zwei Männern zu thun haben. Es sind dies die beiden Komponisten Giovanni Battista Faccini und Giovanni Battista Fazzini. Fétis weiß zwar über beide nur wenig zu sagen, doch ist das Wenige richtig. So gering meine Zusätze auch sind, so beruhen sie doch auf eigener Anschauung und geben dadurch

den Fétis'schen Aussagen noch höheren Wert. Das von Fétis bei Faccini citirte Werk besitzt die königl. Bibl. in Berlin (F. 110, in hoch 4<sup>o</sup>: Canto, Tenor I. II., Basso continuo, fehlt eine Stimme) und lautet der Titel:

Bez. d. Stb. | Salmi | Concertati | A Tre Quatro voci,  
con Baffo Continuo | Di D. Gio. Battista Faccini | Dedi-  
cate | Al Illvstrissimo Sigr. Marchese | Giovanni Sa-  
vorgnano | Nouamente Stampati | Con Priulegio. | Drz. | In  
Venetia MDCXXXIIII. | Apreffo Bartholomeo Magni. |

(Die gesperrt gedruckten Worte bestehen aus Versalien.) Die Dedication bietet keine Nachricht über den Autor und ist mit 20. Juni 1634 in Venedig gezeichnet. Die Sammlung enthält 10 Psalmen und 1 Magnificat. Becker verzeichnet die Sammlung Seite 63 unter der Jahreszahl 1644, was sich hierdurch als Druckfehler herausstellt.

Giovanni Battista Fazzini ist ein Komponist aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und besitzt die kgl. Bibl. zu Berlin in der Landsberg'schen Handschriften-Sammlung (an L 7) einen auch von Fétis' citirten Gesang „Christus factus est“, 3 voc., welcher auf dem Titel die Angabe enthält *Capellano della capella Pontificia 1785*. Eine zweite Handschrift trägt die Jahreszahl 1774. *Eitner.*

## Die Kirchenmelodien Johann Crügers.

(Zahn in Altdorf.)

Die grofse Sorglosigkeit oder auch Nachlässigkeit, mit welcher in früheren Jahrhunderten die Bezeugung über die Autorschaft der Erfinder von Melodien gehandhabt wurde, hat es überaus schwer gemacht, eine sichere Gewissheit darüber zu erlangen, welche Kirchenmelodien von Joh. Crüger, dem bedeutendsten geistlichen Sänger des 17. Jahrhunderts, erfunden worden sind. Denn erstlich wird seine Namenschiffer J. C. in einigen zu seinen Lebzeiten und unter seinen Augen erschienenen Büchern Melodien beigesetzt, die erwiesenermaßen älteren Ursprungs sind, und sodann wird seine Namenschiffer in solchen Gesangbüchern ohne irgend einen ersichtlichen Grund bei Melodien weggelassen, die dieses Zeichen in anderen gleichzeitigen Gesangbüchern haben.

Seminarlehrer Bode hat in dem 5. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte 1873 S. 57 ff. die Nachweise Winterfelds über die Melodien Joh. Crügers auf Grund fleissiger Forschung vielfach berichtigt und ergänzt. Jedoch sind auch seine Erörterungen teilweise der Berichtigung und Ergänzung bedürftig, was hauptsächlich daher rührt, dass er öfters eine und dieselbe Melodie, die bei ver-

schiedenen Liedertexten erscheint, unter verschiedenen Namen aufgeführt, und dass er ältere Melodien, die in den Crügerschen Gesangbüchern vorkommen, nicht gekannt hat.

Für die Freunde der Crügerschen Melodien mögen darum nachfolgende Notizen nicht unerwünscht sein.

1. Crüger hat in seinen Büchern mehrere Melodien, die schon in dem 1627 zuerst erschienenen Cantional J. Herm. Scheins vorkommen. Erstlich in seinem Gesangbuch 1640 die Melodie zum Lied: *Nun jauchzet all, ihr Frommen*, und dann in der Praxis pietatis von 1648 (?) die Melodie zum Lied: *O Gott, der du die Menschenkind*. Diesen ist im Runge'schen Gesangbuch der Name J. C. beigesetzt. Beide Melodien giebt Schein zu Liedern, die er selbst gedichtet, erstero zum Lied: *Ich hab mein Lauf vollendet*, letztere zum Lied: *Die Zeit nunmehr vorhanden ist*. Nun ist aber schwerlich anzunehmen, dass der 41jährige Musikdirektor Schein in Leipzig sich von dem 12 Jahre jüngeren Crüger in Berlin für die von ihm gedichteten Lieder habe Melodien komponiren lassen, zumal er selber der Erfinder zahlreicher Melodien gewesen ist. Viel eher ist anzunehmen, dass der Buchdrucker Chr. Runge diesen 2 Melodien, denen Crüger in den von ihm selber herausgegebenen Gesangbüchern keinen Namen beigesetzt, Crügers Namen gegeben in der Voraussetzung, dass dieser solche Melodien, die in seinen Gesangbüchern anonym erschienen, werde erfunden haben.

Diese zwei Melodien sind also jedenfalls bei den 71 Melodien, die Bode mit voller Sicherheit dem Crüger zuschreibt, in Abzug zu bringen.

2. Bode führt unter den Melodien, die vielleicht von Crüger herrühren, einige an, die schon in früheren Melodienbüchern vorkommen, und keinesfalls von Crüger erfunden sind. Solche sind:

- a. Herr Gott, ich ruf zu dir. Text und Melodie ist von Schein, und steht in dessen Cantional Nr. 182.
- b. Allein nach dir, Herr Jesu Christ. Diese steht auch in Scheins Cantional Nr. 232 und wird da ausdrücklich als „der neue Ton“ J. H. Scheins bezeichnet.
- c. O Herr gedenk in Todespein, ist die Melodie des Stobäus zum Text: Gleich wie ein Hirsch eilt mit Begier und steht in dessen Festliedern 1634 Nr. 68.
- d. Keinen hat Gott verlassen, ist die Melodie zum Text: Ach Gott ich thu dirs klagen und steht in dem 1609 anonym erschienenen Buch: Vier vnd zwainzig Geystliche Lieder Sambt ihren aignen Welsch- vnd Teutschen Melodeyen.
- e. Was soll ein Christ sich fressen. Diese Melodie gehört dem 6. der Calvinischen Psalmenlieder an und ist 1542 bereits gedruckt.
- f. Allein auf Gott setz dein Vertrauen, ist Umbildung einer Melodie, welche in dem Buch: *Harmoniae sacrae* . . . Gürlitz 2. Auflage 1599 bei dem Text: „Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott“ steht.

3. Fünf Melodien führt Bode unter verschiedenem Namen auf.

- a. Mein höchste Lust Herr Jesu Christ — ist dieselbe wie die 1640 zum Lied: „Den Herren meine Seel erhebt“ gegebene.
- b. Kein größser Trost kann sein im Schmerz, steht im Gesangbuch 1640 beim Lied: Lob, Ehr und Preis sei unserm Gott.
- c. Das neugeborne Kindlein, steht auch schon im Gesangbuch 1640 beim Lied: O heilige Dreifaltigkeit.
- d. Wach auf, du werthe Christenheit, ist die 1640 dem Lied: „Den Herren meine Seel erhebt“ beigegebene Melodie.
- e. Herr Gott Vater im Himmelreich, ist dieselbe Melodie, welche 1640 beim Lied: „Das alte Jahr vergangen ist“ steht.

Diese vier Melodien (a und d sind identisch) sind alle unzweifelhaft von Crüger erfunden.

Nur ist die Melodie: „Den Herren meine Seel erhebt“ nicht als Original-Melodie Crügers anzusehen, sondern nur als eine Umbildung der Melodie, die Schütz zum 78. Psalm Corn. Beckers erfunden hat.

4. Die Melodie: Brunnquell aller Güter in der älteren Fassung wie sie das Runge'sche Gesangbuch giebt, bezeichnet Christoph Peter 1655 mit der Chiffer J. Fr. Man könnte darum vermuten, dass dieselbe vom Dichter des Liedes, Joh. Frank, herrührte, und dass das Namenszeichen Crügers in der Praxis pietatis 1656 nur der Umbildung gilt.

5. Die Melodie: Gott des Himmels und der Erden, welche Bode als eine mutmaßlich von Crüger erfundene bezeichnet, obwohl ihr die äußere Bezeugung mangle, muss als eine unzweifelhaft Crügersche angenommen werden, da derselben in der Praxis pietatis 1661 das Namenszeichen J. C. beigelegt ist.

6. Die Melodie: Der Tag bricht an und zeigt sich, die zuerst in der Praxis pietatis 1661 vorkommt, ist nicht, wie Bode glaubt, für das 1531 erschienene Morgenlied der Böhmisches Brüder gemacht, sondern zu einem Morgenlied von Schweinitz, das nicht vier-, sondern fünfzeiligen Strophenbau hat.

7. Der Melodie: Jesus meine Zuversicht fehlt, wie Bode richtig bemerkt, alle äußere Bezeugung, wenigstens in den zu Lebzeiten Crügers erschienenen Büchern, doch hat Sohren in seiner Praxis pietatis 1668 und in dem Musik. Vorschmack 1683 der Melodie die Namenschiffer Crügers gegeben. Freilich als sehr gewichtig oder gar als entscheidend darf dieses Zeugnis nicht gelten, da Sohren in Beziehung auf die Namenschiffer unzuverlässig ist. Denn

8. er giebt der in der Praxis pietatis 1661 zuerst anonym erscheinenden Melodie: Der Tod klopft jetzund bei mir an, in seiner Bearbeitung der Crügerschen Praxis 1668 die Chiffer J. C., dagegen in seinem 1683 erschienenen „Vorschmack“ seine eigene Namenschiffer: P. S. Somit wird bei diesen 2 Melodien immerhin die Urheberschaft Crügers noch zweifelhaft sein.

9. Die Melodie: Ach, wie nichtig, ach wie flüchtig, wie sie in der Praxis pietatis bei Crüger 1661 erscheint, ist eine schwache Umbildung der von dem Dichter Mich. Frank selbst erfundenen Singweise. Doch rührt vielleicht auch diese Umbildung nicht von

Crüger her, da sie sich schon im Braunschweigischen Gesangbuch, das in demselben Jahr 1661 herauskam, vorfindet.

Nach vorstehenden Bemerkungen dürfte nun die von Bode gegebene Zusammenstellung der Crügerschen Melodien zu modificiren sein.

## Rechnungslegung

über die Monatshefte für Musikgeschichte für das Jahr 1879.

Einnahme . . . . . 970 Mark 96 Pf.

Ausgabe . . . . . 946 Mark 71 Pf.

Ueberschuss 24 Mark 25 Pf.

### Spezialisirung.

**a. Einnahme.** Mitgliederbeiträge und Abonnements . . 694 Mk. 95 Pf.

Durch die Trautwein'sche Buch- u. Musikalienhandlung und aus dem Verkauf

älterer Jahrgänge . . . . . 276 " 01 "

Summa: 970 Mk. 96 Pf.

**b. Ausgaben.** Buchdruck . . . . . 712 Mk. 30 Pf.

Für Notenbeilagen und Umdruck . . . 68 " 95 "

Papier . . . . . 98 " 50 "

Buchbinder und Feuerversicherung . . 9 " 30 "

Zinsen  $4\frac{1}{2}\%$  . . . . . 12 " 25 "

Expedition, Briefe etc. . . . . 45 " 41 "

Summa: 946 Mk. 71 Pf.

Der Ueberschuss von 24 Mark 25 Pfg. nebst den 5 Mark 38 Pfg. von 1878 sind zur Tilgung der Schuldenlast verwendet, welche demnach nur noch aus 194 Mark 29 Pfg. besteht.

Berlin im Oktober 1880.

Franz Commer.

Robert Eitner.

## Mitteilungen.

\* Es wäre schade, wenn zur Charakteristik unserer Zeit folgende Selbstkritik (Vossische Ztg., Berlin, 9. Okt. 2. Beilage, S. 2) im Wüste der Vielschreiberei verloren ginge: „Im Säkularjahre der Geburt Beethovens wurde durch die Initiative der Verlagsbuchhandlung von Robert Oppenheim, zuerst unter der Redaktion von Hermann Mendel die Herausgabe der umfangreichsten und gediegeendsten musikalischen Encyclopädie unternommen und nach zehnjähriger eifervoll fleißiger Arbeit durch den Tondichter und Musikgelehrten Dr. A. Reifsmann (nach Mendel's Tode) glücklich und ruhmwürdig zu Ende geführt. Dieses nun fertige, in elf mächtigen Bänden vor uns liegende, großartige musikalisch-literarische Werk darf eine Schatzkammer des gesamten musikalischen Wissens unserer Zeit genannt werden, in der sowohl der Musiker von Fach, wie der ernste Liebhaber der Tonkunst, für jedwede Frage auf musikalischem Gebiete auf kürzestem Wege klare Antwort und Belehrung findet, da alles irgend Wissenswerthe darin alphabetisch geordnet niedergelegt worden ist. Es liegen uns einige Dutzend deutscher, französischer, englischer etc. Urtheile europäischer Zeitungen über das Werk in Rede vor und alle sprechen mit höchster Anerkennung von dieser eminenten literarischen Leistung.“

\* Kade (Otto): Die 25jährige Wirksamkeit des Großherzogl. Schlosschores in Schwerin. Eine Festschrift. Schwerin (1880) Sandmeyerische Hoffbuchdruckerei. In 4°, 54 Seiten. Nicht im Buchhandel. Der Gründer des Chores war Herr Julius Schäffer, jetzt Musikdirektor in Breslau und Prof. an der Universität; sein Nachfolger wurde im Jahre 1860 der Herr Verfasser vorliegender Schrift. Der sehr ausführlichen Darlegung der Thätigkeit des Chores und seines Dirigenten folgen im Anhang vier verschiedene Verzeichnisse: a) das Personalverzeichnis, b) Dienstleistung des Chores, c) Concerte desselben und d) Verzeichnis sämtlicher Tonsstücke. Aus letzterem ist nicht zu ersehen, ob damit nur der Bibliotheksbestand oder die aufgeführten Tonsätze gemeint sind. Da aber oft große Sammelwerke summarisch verzeichnet sind, so möchte man das Erstere annehmen. Die moderne Literatur ist vorwiegend vertreten, dann kommt die Literatur des 16. und 17. Jahrh. und dann erst die des 18. Jahrhunderts.

\* Jacob Obrecht's *Missa super Fortuna desperata* zu 4 Stimmen, 1503. Neue Partitur-Ausgabe von R. Eitner. Herausgegeben von der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Amsterdam, Loman, Kirberger & van Kesteren. 1880. In gr. 8°, 7 Seiten Vorwort, 67 Seiten Partitur und Stimmen. Die Letzteren stehen in den modernen Schlüsseln und außerdem ist der Partitur noch ein Klavierauszug beigegeben. Im Vorwort sind mehrfache Druckfehler stehen geblieben. Die Messe selbst bietet sehr merkwürdige und interessante Stellen dar, leidet aber im Uebrigen an zu großer Länge der einzelnen Sätze. Die beste Wirkung rufen die ersten drei Sätze: Kyrie, Christe und Kyrie hervor. Der Preis beträgt etwa 2 Mk.

\* Cäcilien-Kalender für das Jahr 1881. Redigirt zum Besten der kirchlichen Musikschule von F. X. Haberl, Domkapellmeister in Regensburg. Sechster Jahrgang. Verlag der kirchlichen Musikschule in Regensburg. In gr. 8°. Calendarium und 82 Seiten Text mit zahlreichen Abbildungen.

\* Katalog der musikalischen Bibliothek des Herrn Dr. F. Gehring, Privatdocent an der Universität Wien, nebst Beiträgen aus einigen anderen Sammlungen. Berlin: Albert Cohn 1880. In 8°, mit 1671 Nrn. Preis 25 Pfg. Obgleich die Sammlung schon am 29. November versteigert worden ist, möchten wir doch im Interesse der Bibliographie auf dieselbe auch hier aufmerksam machen.

List & Francke in Leipzig: Verzeichnis (Nr. 144) von theoretischen Werken über Musik, sowie von seltenen älteren praktischen Musikstücken und neueren Musikalien, nebst einer Sammlung von Schriften über das Theater. Leipzig 1881 (sic?). Die neuere Literatur ist vorwiegend vertreten.

\* Zur Erledigung des Rechnungsabschlusses für das Jahr 1879 wird am 10. Dez. eine kurze Sitzung in der Wohnung des Herrn Prof. Commer abgehalten.

\* Mit diesem Hefte schließt der 12. Jahrgang der Monatshefte. Buchhändlerisch bezogene Exemplare müssen für 1881 bei der betreffenden Buchhandlung von neuem bestellt werden. Die Zahlung der Mitglieder der Gesellschaft beträgt für 1881: 6 Mk. und ist dieselbe im Laufe des ersten Vierteljahres portofrei an den unterzeichneten Sekretär einzusenden. Beschmutzte oder verloren gegangene Nrn. des diesjährigen Jahrganges werden gratis nachgeliefert, soweit der Vorrat reicht, sobald die Bestellung beim Unterzeichneten im Laufe der nächsten 4 Wochen geschieht.

Eitner.

\* Hierbei eine Beilage: „Das deutsche Lied“, 2. Bd. Seite 85—93. Die Fortsetzung folgt im neuen Jahrgange.

# Namen- und Sach-Register.

- Ach fran mein herz 9, 17  
 Ach hertzig lieb 9, 17  
 Ach lieb mit leid 9  
 Ach Vater unser, Melodie 15, 22  
 Agnelli, Salvatore, Notiz 132  
 Ahle, Rudolph, geistl. Dialoge 1648. 63  
 Alari, Domenico, † 74  
 Almanach für 1782. 144. 148  
 Ambros, A. W., Grabmal 150. Ueber  
     Palestrina 85  
 Amelli, G.: Thomas Aquinat. 189  
 Anderson, Miss † 68. 74 (sic?)  
 Anding, J. M. † 74  
 Andreozzi, Gaetano, Notiz. 132  
 Anfossi, Pasquale, Notiz. 132  
 Anoria, Don José Miro y, † 74  
 Aprile, Giuseppe, Notiz. 132  
 Arnoldi, Joseph. † 74  
 Auf guten wân 9, 17  
 Aus freud und mut 9, 17  
 Auspitz-Kolár † 68  
 Austerlitz, Emil † 74  
 Bach, Joh. Seb., sein Leben v. Bitter,  
     69. Fugenwerk zum Verkauf gestellt  
     1756. 150  
 Bach, Ph. Em., s. Klaviersatz 151. 170  
 Balbi, Melchior † 74  
 Balitzka, siehe Häfelen † 79  
 Baratta, Gaetano dalla † 74  
 Barbereau, Mathurin - Aug. - Balth. † 74  
 Barbi, Carolo, † 75  
 Bar nit auf borg 9  
 Barra, siehe Parra, 81  
 Barret, A. M. R. † 75  
 Bartlemann, Thomas † 75  
 Bassani-Palombi, Giuseppina † 75  
 Basta, Eduard † 75  
 Batta, Jean Laurent † 75  
 Bäumker, Wilhelm  
     „ Das dtsche Sanetus v. Luther 14, 20  
     „ Ein feste burg 155. 173  
     „ Spielleute des Mittelalters 109  
 Beaulieu, Eustorg de, Biogr. 37  
 Beck, Karl † 75  
 Becker, Georg, Aus meiner Biblioth. 13  
     „ Eustorg de Beaulieu. Biogr. Paris  
     1880. 37  
 Becker, Karl † 75  
 Becz, Gustav Adolf † 75  
 Beethoven, L. van, Urteile v. 1799, 199 ff.  
 Belfara in Paris 35  
 Bellini, Fernando † 75  
 Bellini, Vincenzo, Notiz. 132  
 Belval, Jules † 75  
 Benda, Georg, Urteil 146  
 Berg, Adam, Drucker in München 1575,  
     98. 1591, 123  
 Bergin, Anna, Druckerei in München  
     1611, 107  
 Bernard, Charles - Paul - Parfait † 75  
 Bernard, Jules - Victor † 75  
 Berthold, Hermann † 75  
 Bertini † 75  
 Bertuzzi, Antonio † 75  
 Besozzi, Louis - Désiré † 75  
 Rettoni, Erminio † 68  
 Beumer, Anton † 75  
 Bibliothèque musicale, Paris 35  
 Bignami, Selene † 68  
 Biograph. über italien. Meister 132  
 Birnbach, Heinrich † 75  
 Bitter, C. H.: S. Bach's Leben 2. Aufl. 69  
 Blanqui, Francesco † 75  
 Blessing, Jakob † 76  
 Blondel, A. L. † 76  
 Bochkolz - Falconi, Anna † 76  
 Bock, polnischer, Pfeife 134  
 Böhme, F. M. 15  
 Bönicke, Hermann † 76  
 Bogliani, Tomaso † 76  
 Bohn, P.: Oddo's v. Clugny Dialog 23  
     „ M. Franconis Ars c. m. dtsch. 118  
 Bona, Pasquale † 76  
 Bonazzo, Giuseppe † 76  
 Bonfigli, Lorenzo † 76  
 Bonifacio, Cristoforo † 76  
 Boniforti, Carlo † 76  
 Boratti, Venceslao † 76  
 Borgioli, Agosto † 76  
 Bornaccini, Giuseppe, Notiz. 132  
 Bost, Eduard † 76  
 Bouéry, André † 76  
 Braga, Gaetano, Notiz. 132  
 Branduardi, Enrico † 76  
 Brémond, Mathieu - Joseph † 76  
 Brizzi, Angelo † 76  
 Broschi, Carlo, Notiz. 132  
     „ Riccardo, Notiz. 132

- Bruderschaft 1601, 157  
 Buck, Zacharias † 76  
 Buizza, Giambattista † 76  
 Burenne, siehe Hauser † 68  
 Caccini, Giulio, Euridice, neue Ausg. 188  
 Cafaro, Pasquale, Notiz. 132  
 Caffarelli, siehe Majorana 142  
 Cambert, Oper Pomone 36  
 Cantani, Emanuele † 76  
 Cantate 4, 5  
 Canzone alla Napoletana 95  
 Capotorti, Luigi, Notiz. 132  
 Carafa, Michele, Notiz. 139  
 Caravaglia, Carlo † 76  
 Carcia, Gaetano † 76  
 Caronna, Giuseppe † 76  
 Casciolini, Claudio, Lebensz. 200  
 „ Missa pro def. 3 voc. 118  
 Casciotini, siehe Casciolini, Cl. 201  
 Casella, Pietro, Notiz. 140  
 Castaldi, Bellerofonte, Biogr. 86  
 Catalogue historique 35. S. auch Kataloge  
 Catani, Giuseppe † 76  
 Catugno, Francesco, Notiz. 140  
 Cellot, Henri † 77  
 Cercia, Gaetano † 77  
 Chansons, siehe Septiesme  
 Chor im 16. Jahrh. 37  
 Choral, gregorianische 49  
 Chwatal, Franz Xaver † 77  
 Ciccarelli, Angelo, Notiz. 140  
 Cicerchia, Kapellmeister 116  
 Cimarosa, Domenico, Notiz. 140  
 „ Il matrimon. segr. 133  
 Clepsedorf aus d. Loheim. Ldb. 133  
 Clueg freuntlich zart 10, 17  
 Cocchi, Elide † 77  
 Coccia, Carlo, Notiz. 140  
 Coch, Joh. in Neuenburg (sic? soll  
 wahrsch. auch Naumburg sein) 125  
 Colbrand, Don Joaquim Espin † 77  
 Commer's 21. Bd. Musica sacra 134  
 Conservatorii di Napoli 132  
 Conti, Carlo, Notiz. 140  
 Conti, Claudio, Notiz. 140  
 Conti, Giacchino, Notiz. 140  
 Coop, Ernesto Ant. Luigi † 77  
 Cooper, George † 77  
 Cooper, Jos. Thomas † 77  
 Cordella, Giacomo, Notiz. 140  
 Costa, Gianbattista † 77  
 Costa, Michele, Notiz. 140  
 Cottrau, Theodore † 77  
 Cotumacci, Carlo, Notiz. 140  
 Coulon † 77  
 Cozzi, Nicola † 77  
 Crecelius, W. über „Clepsedorf“ 134  
 Creswold, Arthur J. † 77  
 Crotch, William, Notiz. 145  
 Crüger, Johann, Kirchenmelod. 202  
 Curci, Giuseppe, Notiz. 140  
 Curth, Louis † 77  
 Dalbesio, Giuseppe † 77  
 Deбилlemont, Jean-Jacques † 77  
 Delsarte, Gustave † 77  
 Demantius, Christph. Dtsch. Passion 52  
 Der hund mir vor dem licht 10  
 Derville, Nicol. -Jean-Bapt. † 77  
 Der welte bracht 10, 17  
 Deschamps, Edouard † 77  
 Deutsche, der, als Dramatiker 5  
 Deutsche Singweise 149  
 Diener, Franz † 77  
 Duc, le, siehe Leduc 188  
 Ducrottois, Auguste † 77  
 Duni, Egidio Romualdo, Notiz. 140  
 Durante, Francesco, Notiz. 140  
 Dusi, Antonio † 77  
 Elccard, Johann  
 „ Gaudens gaudebo 5. v. 193  
 „ Ecce nunc benedic. 5. v. 193  
 Ecker, Karl † 77  
 Eckersberg, Eduard † 78  
 Eckert, Karl † 78  
 Ein feste burg mit Musikblg. 155. 173  
 Ein gmein sprichwort 10, 17  
 Ein meidlein weifs, mit fleifs 10, 17  
 Ein öchslein zeit 10, 18  
 Eitner, Robert  
 „ Biograph. Raritäten 200  
 „ Francesco Florimo's Storico mus.  
 di Napoli 131 ff.  
 „ Der Generalbass des 18. Jahrh. 151  
 „ Allerlei Neuigkeiten 144 [206  
 „ Obrechts Missa Fortun. desp. Partit.  
 Alte Recensionen 198 [88 ff.  
 „ Jakob Regnart, Biogr. u. Bibliogr.  
 Teodoro Riccio, Biogr. u. Bibliogr.  
 135 ff.  
 „ Straeten, vander, 5. Bd. la mus.  
 a. Pays-Bas 112  
 „ Die Toten des Jahres 1878, Nach-  
 trag 69  
 „ Die Toten d. Jahres 1879. 73  
 Elaerts, Louis † 78  
 Ellis, E. † 68  
 Emiliani, † 68  
 Engelsberg, siehe Schön † 83  
 Erk, Ludwig 15  
 Erwelt han ich 10  
 Es ist zu viel 10, 18  
 Espenhahn, Leopold † 78  
 Ester, Karl d' † 78  
 Es wolt ein mädgl. wasser holn 158  
 Fabrizj, Paolo, Notiz. 140  
 Faccini, Giov. Batt., Biogr. 201  
 Fago, Nicola, Notiz. 140  
 Falconi, siehe Bochkolz † 76  
 Farinelli, Giuseppe, Notiz. 140  
 Fazzini, Giov. Batt., Biogr. 201



- Featherstone, siehe Howard † 79  
 Fenaroli, Fedele, Notiz. 140  
 Feo, Francesco, Notiz. 140  
 Ferranti, siehe Zani, † 69  
 Figuera, Salvatore, Notiz. 140  
 Finck, siehe Lohr, † 80  
 Fiodo, Vincenzo, Notiz. 140  
 Fioravanti, Valentino, Notiz. 141. † 78  
 Fiorillo, Ignazio, Notiz. 141  
 Fischer, Hans, Bassist 1568. 90  
 Fischietti, Domenico, Notiz. 141  
 Florimo, Francesco, Cenzo storico Napoli, Inhalt 131 ff. 2. Aufl. 190  
 Folly, de † 78  
 Forkel, Joh. Nic., Urteil 145. 148; über Gluck 145; Variation. 200  
 Fornasini, Nicola, Notiz. 141  
 Frag weiter nit 10  
 Franconis Ars cant. mens. deutsch von Bohn 118  
 Frasi, Felice † 78  
 Friard, Jos.-Louis † 78  
 Friedrich, siehe Riese † 82  
 Fromme's Kalender 16  
 Fraentlicher gruefs 10  
 Furno, Giovanni, Notiz. 141  
 Gaddi - Martin † 78  
 Gaffiot, siehe Belval † 75  
 Galasso, Luigi † 78 [188  
 Galli, Domenico, Trattenim. per Violonc.  
 Gallo, Ignazio, Notiz. 141  
 Gammieri, Erennio, Notiz. 141  
 Ganz ungespart hab ich 11, 18  
 Gardano, Antonio, Drucker 1567. 175  
 Gazzaniga, Giuseppe, Notiz. 141  
 Gedult umb hult 11, 18  
 Gehring, Dr. F. Katalog 206  
 Geigen um 1704, 134  
 Gelder, Isaac van † 78 [151  
 Generalbass im 18. Jahrh. mit Musikblg.  
 George, St., Violinspieler 187  
 Gerlachin, Katharina, un. l. Johann vom Berg Erben in Nürnberg 1576, 177. 1586, 109.  
 Gerlachin, Katharina, Erben 1593, 107.  
 Gfrörer † 78  
 Giannetti, Rafaele, Notiz. 141  
 Gibelli, Francesco † 78  
 Giordini, Giuseppe † 78  
 Giosa, Nicola de, Notiz. 141  
 Gizzi, Domenico, Notiz. 141  
 Gleitz, Karl † 78  
 Gluck, Christoph Willibald, Forkel's Urteil 145; seine Einnahmen 146  
 Goblin † 78  
 Goebel, Karl † 78  
 Goethe über das deutsche Singspiel 132  
 Gordini, Giuseppe † 78  
 Graff, E. D. J. † 78  
 Gratiani, Bonifacio, Biogr. 15  
 Graziani, siehe Gratiani  
 Greco, Gaetano, Notiz. 141  
 Gregorianische Choral 49  
 Greulich, Oswald † 78  
 Grimm, Sophie † 78  
 Grossi, Eleonora † 78  
 Grotte, Nicolas de la, Chausons 1575, neue Ausg., 101  
 Grüneisen, Charles Lewis † 79  
 Guglielmi, Pietro, Notiz. 141  
 Guillaume, Nicolas - Jean † 79  
 Guyot, siehe Petit † 82  
 Gye, Frederick † 79  
 Haberl, F. X. Cäcilienkalender für 1880, 118. 1881, 206  
 Hackbrett 53  
 Häfelen - Balitzka, Emma † 79  
 Häser, Aug. Ferd., Begl. zu Steffani 190  
 Hammerschmidt's Cantaten 3 ff.  
 Handbuch 1782, 141. 148  
 Handl, Jacob 124  
 Hardacre, Henri † 79  
 Hasse's Urteil über sich selbst 134  
 Hafslor, H. L., Bestrebungen ums deutsche Lied 96  
 Haubold, F. G. † 79  
 Hauser, Johanna † 68  
 Heise, Peter Arnold † 79  
 Helm, Dr. Theodor 16  
 Hensel, Arthur † 79  
 Hering, Karl Eduard † 79  
 Herzeinigs lieb 11, 18  
 Herzliebste frau 11, 18  
 Herzliebste meid 11, 18  
 Histoire de l'instrumentation 1878. 69  
 Höhle, Ad. Georg † 79  
 Hofmann, Wilhelm † 79  
 Hollmann, Wilhelm † 79  
 Hommel, Friderich, d. Psalter 180  
 Howard - Paul † 79  
 Hudon, R. P. Edmond † 79  
 Ich bin versagt 11  
 Ihr berd, siehe: Ir berd  
 In dieser zeit und ellends 11, 18  
 In lieb thu ich verpflichten 11, 19  
 Insauguine, Giacomo, Notiz. 141  
 Instrumentl 37  
 Ir berd sich neigt 11, 19  
 Isle, Claude-Marie-Mécène † 79  
 Jensen, Adolf † 79  
 Jommelli, Nicola, Notiz. 141  
 Jourdan, Pierre - Mar. - Vict. - Sim. † 79  
 Junca † 68  
 Junker, Karl Ludwig, 144. Urteil 146 147. 148 [206  
 Kade, Otto, d. Schlosschor in Schwerin.  
 Kassel, 2 Hds. 53  
 Kataloge von A. Cohn 101; von L. Rosenthal 102; von Guidi 118; v. Fid. Butsch 150; Kirchhoff und Wigand

- 190; Dr. F. Gehring in Wien 206;  
List und Francke 206  
Kauffmann, Paul, Bes. d. Gerlachischen  
Druckerei in Nürnberg 1595, 124  
Kayser, Christoph, Biogr. 133  
Kein frewd bei dir 11, 19  
Keiser, Reinhard, Oper in Hambg. 101  
Kelly's Lebenserinnerungen, deutsch 118  
Kemble, Adelaide, siehe Sartoris † 83  
Kempkens, Franz † 79  
Kerckx, siehe Derville † 77  
Kirchberger, Flora † 68  
Kirrwald, Herm. Joseph † 80  
Kitty, siehe Penna † 82  
Kiven, Louis Hubert † 68  
Klag fuer ich groß 11. 12. 19  
Klauwell, Ad. † 80  
Klaviersatz des 18. Jahrh. 151 ff. 170 ff.  
Klengel, Dr. Jul. † 80  
Klug freundlich zart, siehe: Clueg  
Köler, Paul, Cantor in Altenburg 125  
Kolár, siehe Auspitz, † 68  
Koutski, Apollinaire † 80  
Kopfermann, Dr. 16  
Krägen, Karl † 80  
Kreißmann, Aug. † 80  
Kromphorn 69  
Krummhorn, 69  
Kummer, Friedrich August † 80  
Lablache, Luigi, Notiz. 141  
Laerebeke, Pieter van † 80  
Laffitte † 80  
Lajart, Theod. de, Bibl. music. du thé-  
âtre, 35  
Lama, Francesco † 80  
Lampert, Ernst † 80  
Lange, Prof. Otto † 80  
La Salle's Bibl. 35  
Latilla, Gaetano, Notiz. 141  
Lavoix fils, H. Histoire de l'instrument.  
dep. 16. siècle jusqu'à nos jours.  
1878. 69  
Lazzarini, Giuseppe † 80  
Lechner's Bearbeitung d. Reguart'schen  
3stim. Lieder 95  
Leduc, Simon, biogr. 188  
Leo, Leonardo, Notiz. 141  
Leudet, Louis Ferdinand † 80  
Libri, Guillaume, s. Bibl. 101  
Lied, das deutsche. und die Einmischung  
fremder Elemente 94  
Lied d. deutsche, 2. Bd. Beil. S. 1—92  
Lied, siehe Volkslied  
Liedersammlungen, deutsche, 6  
Lillo, Giuseppe, Notiz. 141  
Locheimer Ldb. Erklärung des „Clepse-  
dorf“ 133  
Logroscina, Nicola, Notiz. 141  
Lohr - Finck, Anna † 80  
Lussy, Mathis: Traité 134  
Luther, das deutsche Sanctus 14, 20  
Mackorkell, Charles † 80  
Maczewski, Amadeus † 80  
Magner, Eduard † 81  
Maier, Jul. Jos., Unbekannte Sammlg.  
deutscher Lieder 6  
Mair, Jakob, Drucker in Wien 1574, 97  
Majo, Gianfrancesco de, Notiz. 141  
Majorana, Gaetano, Notiz. 142  
Manfroce, Nicola, Notiz. 142  
Manna, Gennaro, Notiz. 142  
Manzini, Francesco, Notiz. 142  
Marchetti, Fabio † 81  
Marchetti, Filippo, Notiz. 142  
Marié, Valentin † 81  
Marinelli, Gaetano, Notiz. 142  
Marpurg, Fried. Wilh., Urteil 148  
„Ich komme vor dein Angesicht,  
Lied 171  
Marra - Vollmer, † 68  
Mars, dein gefert 12  
Martin, siehe Gaddi † 78  
Martiu, Louis - Pier. - Alex. † 81  
Marzi, siehe Rizzi † 82  
Maschek, Ernst † 81  
Matthysz, Paul, Drucker 114  
Mayer, Filipp, Kindesalt. d. Tonkunst 188  
Meerti, Elise † 68  
Mein höchster hort 12, 19  
Meins traurens ist 12  
Meißner, Gottfried † 81  
Mela, Eugenia † 81  
Mercadante, Saverio, Notiz. 142  
Mesmaeker, de, † 68  
Metzler, Georg † 81  
Mich wundert ser 12  
Migette, Ernst † 81  
Mirate, Raffaele, Notiz. 142  
Mit gunst und eer 12, 19  
Mollaccord 155 ff.  
Monte, Philippe de, s. Geburtsort 112  
Monteverde's Orfeo in Rom aufgef. 101  
Morandi, Silsoe † 81  
Moretti, Giovanni, Notiz. 142  
Mori, Giovanni † 81  
Morini, Ferdinando † 81  
Mosca, Giuseppe, Notiz. 142  
Mosca, Luigi, Notiz. 142  
Moscia, Giuseppe † 81  
Mouvielle, † 81  
Moza't's Entführung a. d. Serail 133  
Musone, Pietro † 81  
Mussini, Cesare † 81  
Nant, Victor † 81 [131  
Napoli, Cenzo storico sulla Scuola mus.  
Nardari, Alessandro † 81  
Neeke, Christian Gottlob; Bekrängt mit  
Laub, Lied 172  
Nicolini, Giuseppe, Notiz. 142  
Nicolini, Luigi, Notiz. 142

Nissen - Saloman, Henriette † 81  
 Nohl, Dr. L., Mozart 86  
 Obrecht, Jac. Missa: Fortuna desp. Partit. 206  
 Oddo's Dialog, deutsch v. Bohn 23  
 Oeglin, Erhart, Liederbuch 1512. Neue Partitur-Ausg. nebst Inhalt 69. 70  
 Oper 4  
 Opern-Verzeichnis in Breslau 1725. 150  
 Opernwesen im 18. Jahrh. 133  
 Organo di legno 189  
 Osterberg, Georg, Drucker in Königsberg 1579, 179. 1584, 194  
 Padbrué, Corn. Thym., Kusjes 1641. 13  
 Paisiello, Giovanni, Notiz. 142  
 Palestrina, G. P. L. Biogr. 85  
 Palestrinafeier in Rom 115. Aktenstücke über ihn 116. Sein Einkommen 116. Seine Söhne 117  
 Palma, Silvestro, Notiz. 142  
 Palombi, siehe Bassani † 75  
 Pancrazy, Alessandro † 81  
 Parenti, Francesco Paolo, Notiz. 142  
 Paris, Biblioth. du theatre de l'opéra 35  
 Parra, Antonio di Lupo † 81  
 Parry, John † 81  
 Passion Johannis, 16. Jahrh. 54  
 Paur, Joh. Drucker in Innsbr. 1588, 120  
 Pavesi, Stefano, Notiz. 142  
 Penna, Frédérique † 82  
 Perez, Davide, Notiz. 142  
 Perez, Joaquim Espin y † 82  
 Pergolesi, Giovanni Battista, Notiz. 142.  
 — Serva padr. 133  
 Peroni, Lorenzo † 82  
 Petit - Guyot † 82  
 Petrella, Enrico, Notiz. 142  
 Pfeife, polnischer Bock 134  
 Pianoforte im 16. Jahrh. 53  
 Piccinni, Nicola, Notiz. 142  
 Piedboeuf, Théodore † 82  
 Pirotte, M. † 82  
 Pistilli, Achille, Notiz. 142  
 Porpora, Nicola Antonio, Notiz. 142  
 Potel † 82  
 Pothier, Jos., Méloides gregor. 158  
 Prevot, Pierre - Ferdinand † 82  
 Priora, Angelo † 82  
 Protta, Giuseppe, Notiz. 142 [Ps. 180  
 Psalter, 4stim. 1562, 54. — deutsche Puzone, Giuseppe, Notiz. 143  
 Radoneschsky, Plato † 82  
 Raimundi, Pietro, Notiz. 143  
 Raphael, Sängerin. † 68  
 Ratz, Abraham, giebt Regnart's Canzonen 1595 heraus, 124. 125  
 Ratzenberger, Theodor † 82  
 Regale 190  
 Register zu den Monatsh. Anzeige 54  
 Regnart, August, Canonic. 123

Regnart, Franciscus 123  
 Regnart, Jakob, Biogr. 88; Geburtsjahr 92; Tenorist 89. 92; s. Verheiratung 92; Vicekapellmeister 92; geht in den Dienst Erzherzog Ferdinand's 92. 93; s. Tod 93; s. Compositionen 93 ff. 103 ff., 3stim. Lieder 94. 95  
 „ Cantiones 4 voc. 1577, 103  
 „ Cantiones, 5 et 6 voc. 1585, 98  
 „ Cantionum 4-12voc. lib. 1. 1605, 128  
 „ Canzone 5 voci. I. lib. 1574, 97. Ausg. 1580, 98. Ausg. 1585 u. 1581, 98. Mit deutschen Texten 1595. 124  
 „ Canzone 5 voc. II. lib. 1581, 119. Mit deutschen Texten 1595, 125  
 „ Corollarium siehe Missarum  
 „ Lieder, teutsche, zu 3 Stim. 1. Tl. 1576, 99. Ausg. 1578, 100  
 „ „ 2. Teil 1577, 104. Ausg. 1578, 105  
 „ „ 3. Teil 1579, 105  
 „ „ Gesamtausgabe d. 3 Teile 1583, 106. Ausg. 1584, 107. Ausg. 1587, 107. Ausg. 1595, 107. Ausg. 1611, 107  
 „ Lieder, 5 Stim. 1580, 108. Ausg. 1586, 109  
 „ „ 4 Stim. 1591, 123  
 „ Mariale 1589, 120  
 „ Misse 5, 6, 8 voc. 1602, 126  
 „ Missarum, Continuat. 1603, 127.  
 „ Missarum, Corollarium, 1603, 127  
 „ Motecta 4 voc. 1577, 103  
 „ Moteta 5 et 6 voc. 1585, 98  
 „ Novae Cantiones, Samlwk. 1590, 122  
 „ Threni Amor. 1. u. 2. Teil 1595, 124. 125  
 „ Tricinia 1584, 107. Ausg. 1593, 107  
 „ Villanellen, deutsch, 3stim., siehe Lieder 99 104 ff. 149  
 Reichardt, Joh. Fried. 144; Urteil 147.  
 Reignardt, Jacobus, siehe Regnart 92  
 Reifsmann, Aug. 205  
 Ricci, Federico, Notiz. 143  
 Ricci, Luigi, Notiz. 143  
 Riccio, Teodoro, Biogr. 135  
 „ Cantiones 5, 6, 8v. 1576, 176  
 „ Cantionum 5--12v. 1580, 191  
 „ Canzone 5 voc. 1577, 178  
 „ Ecce quam bonum 5v. 193  
 „ Epithalamium Wernero 1581. 192  
 „ Felix illa dies 5v. 192  
 „ Hymenaeus 5v. 1584. 194  
 „ Laeta dies tandem 5v. 194  
 „ Litanía 8v. 195  
 „ Madrigali 5v. 1567, 175  
 „ Madrigali 6v. 1567, 176  
 „ Magnificat 4 - 8v. 1579, 179. 195  
 „ Mascharate 5, 6v. 1577, 178  
 „ Missarum 4-6v. 1579, 179

- Riccio, T., Motecta 5, 6, 8v. 1576, 176  
 „ Motecta 5-12v. 1580, 191  
 „ Paraphraes Psalm. 1582. 193  
 „ Psalmi, 16, 8voc. 1590  
 „ Vivite per seros 5v. 194  
 Richter, Ernst Friedrich Eduard † 82  
 Richter, Julius  
 „ Die geistl. Dialoge v. R. Ahle 63  
 „ Hommel's Psalter, 1879, 180  
 Richter, Wolfg., Drucker in Frankfurt  
 a/M. 1603, 1605, 127. 128  
 Riede, Friedrich † 82  
 Riemann, Dr. Hugo: Zarlino als har-  
 mon. Dualist 155. 174  
 Riese, F. W. † 82  
 Rispoli, Salvatore, Notiz. 143  
 Rizzi-Marzi, Amalia † 82  
 Robinson † 82  
 Rocca-Velasco, Margherita † 82  
 Rochambeau, A. de, 101  
 Roger, Gustave - Hippolyte † 82  
 Romedenne, Charles Theod. Alph. † 82  
 Rondonneau, Jules † 82  
 Rossi, Lauro, Notiz. 143  
 Rougier, Henry † 83  
 Roxas, Emmanuele de, Notiz. 143  
 Rudhart, Fr. M. † 83  
 Rudolph, Therese † 83  
 Ruggi, Francesco, Notiz. 143  
 Ruta, Michele, Notizen 143  
 Sacchini, Antonio Ma. Gasp., Notiz. 143  
 Sala, Nicola, Notiz. 143  
 Salle, La, Bibl. 35  
 Saloman, siehe Nissen † 81  
 Salterio 53  
 Salvi, Lorenzo † 83  
 Salvo, Rosina di † 83  
 Sammelwerk, siehe Septiesme  
 Sanctus, deutsch v. Luther 14, 20  
 Santinelli, Domen. † 83  
 Sarmiento, Salvatore, Notiz. 143  
 Sarri, Domenico, Notiz. 143  
 Sartoris † 83  
 Savoia, Paolo, Notiz. 143  
 Sbrignadello, Antonio † 83  
 Scarlatti, Alessandro, Notiz. 143  
 Scarlatti, Domenico, Notiz. 143  
 Schad, Joseph † 83  
 Schäffer, August † 83  
 Schäffer, Jul., Gründer d. Schlosschor.  
 in Schwerin 206  
 Schein, J. H. Kirchenmelod. 203  
 Schelle, Ed. über Palestrina 85. Akten-  
 stücke über Palestrina 115  
 Schlesinger, Heinrich † 83  
 Schmidtbach, C. † 83  
 Schmock, J. † 83  
 Schoberlechner, Johann † 83  
 Schöffner, Peter, unbek. Liedersamlg. 6  
 Schön, Dr. Ed. † 83  
 Schreiber † 69  
 Schubert, Franz, Urteil v. 1820, 198  
 Schubert, Georgine † 69  
 Schulthes, Wilhelm † 83  
 Schunke, Karl † 83  
 Schweter, Giulio † 83  
 Scrändola, ein altes Instrum. 53  
 Seguin, Edward † 83  
 Selvatico, Graf Pietro † 83  
 Septiesme livre des Chansons, Samlwk.  
 Aug. 1617 u. circ. 1650, 114  
 Serrao, Paolo, Notiz. 143  
 Seure, Ferdinand Joseph † 83  
 Shelton, Willis Clarke † 84  
 Sheppard, J. Hallett † 84  
 Shilpot, siehe Anderson † 74  
 Singspiel, d. deutsche 132  
 Smart, Henri † 84  
 So man lang macht 12  
 Sopranis, Carolina † 84  
 Sornasse, M. A. J. † 84  
 Soullier, Ch.- Sim.- Pascal † 84  
 Speranza, Alessandro, Notiz. 143  
 Spielleute des Mittelalters 109  
 Spiller, Ad. † 84  
 Spohr, Karl † 84  
 Spontini, Gaspare Luigi, Notiz. 143  
 Stabile, Francesco, Notiz. 143  
 Stagno † 84  
 Stamberger, J. J. † 84  
 Steffani, Agostini 151. 190  
 „ Placidissime, Duett. Fragm. 159  
 „ Occhi perchè piangete, Duett.  
 Fragm. 165  
 Stein, Nicolaus, Verleger in Frankfurt  
 a/M. 1603, 1605, 127. 128  
 Stiphelius, Lorenz, Kant. i. Naumbg. 125  
 Straeten, Edm. vander, 5. Bd. la musique  
 aux Pays-Bas 112  
 Strohfidel 189. 190  
 Succo, Franz Adolph † 87  
 Sweelinck, Sweeling, D. J. Samlw. und  
 Komponist, c. 1650, 114  
 Sweelinck, J. P. 114  
 Tarchi, Angelo, Notiz. 143  
 Tasson, Alexandre † 87  
 Taveggia, Alessandro † 87  
 Taylor, Baron † 87  
 Terby, Joseph † 87  
 Terradeglias, siehe Terradellas  
 Terradellas, Domenico, Notiz. 143  
 Thomas Aquinatis, Tractat 189  
 Thys, Alphons † 87  
 Tonarten, alte 48  
 Tonelli, Antonio, Biogr. 188  
 Traetta, Tommaso, Notiz. 143  
 Tritto, Giacomo, Notiz. 144  
 Tröstlicher lieb 12  
 Und wer das ellendt bawen, Text 86  
 Urban, Julius † 87

- Utendal, Alexander, s. Tod 93  
 Valdrighi, L. Fr. Musurgiana 1—4: 53.  
     69. 86. 188  
 Valiquet, F. H. † 87  
 Vanduzzi, Filippo † 87  
 Varney, Pierre - Jos. - Alphonse † 87  
 Velasco, siehe Rocca † 82  
 Vento, Mattia, Notiz. 144  
 Vespoli, Luigi, Notiz. 144  
 Viceconte, Ernesto, Notiz. 144  
 Villanelle 95  
 Villars, Francois † 88  
 Vince, Leonardo, Notiz. 144  
 Violoncello, 1691, 188 [102  
 Virdung's Musica getutscht zu 450 Mk.  
 Virginal 37  
 Vischer, Hans, siehe Fischer 90  
 Vogler's Beurteilg. Forkel's 200  
 Voigt, Karl † 88  
 Volkslied auf Rügen, in Tirol 158  
 Vollmer † 69  
 Vulpius, M. Passion 1613, 189  
 Walton, Elisa † 88  
 Weber, Ed. † 88  
 Weitzmann, C. F. Gesch. des Klaviersp.  
     2. Aufl. 54  
 Wenck, Moritz † 88  
 Westrop, Henry † 88  
 Wildauer, Mathilde, † 69  
 Zagitz, Karl † 88 [202  
 Zahn, J. Die Kirchenmelod. J. Crügers  
 Zanardi, Francesco † 88  
 Zani de Ferranti, M. A. † 69  
 Zaremba, Nicolas † 88  
 Zarlino als harmonischer Dualist 155.174  
 Zelle, Dr. F., Theorie d. Mus. 188  
 Zenoni, Leopoldo † 88  
 Zingarelli, Nicola Antonio, Notiz. 144  
 Zoboli, Giovanni, Notiz. 144  
 Zuchelli, Carlo, † 88  
 Zucht eer und lob 13  
 Zweeling, D. J. 114

---

Fehlervverbesserung. Seite 38 zum vorigen Jahrg. 1879. S. 134 zu Regnat.  
 S. 150 zu Regnat. S. 142: Petrella, Enrico.



